

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A representação do trauma no romance gráfico *El arte de volar***

Daisy Mota da Silveira

Guarulhos

2018

## **A representação do trauma no romance gráfico *El arte de volar***

**Dissertação de mestrado em Letras – linha de pesquisa “Literatura e autonomia: entre estética e ética” –, na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo.**

Orientador: prof. dr. Ivan Rodrigues Martin

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

---

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin

Universidade Federal de São Paulo (presidente da banca)

---

Profa. Dra. Rosangela Aparecida Dantas de Oliveira

Universidade Federal de São Paulo (membro interno)

---

Profa. Dra. Margareth Santos

Universidade de São Paulo (membro externo)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**A representação do trauma no romance gráfico *El arte de volar***

Daisy Mota da Silveira

**Dissertação de mestrado em Letras – linha de pesquisa “Literatura e autonomia: entre estética e ética” –, na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo.**

Orientador: prof. dr. Ivan Rodrigues Martin

Guarulhos

2018

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

#### **Ficha catalográfica elaborada pelo autor**

Mota da Silveira, Daisy

A representação do trauma no romance gráfico *El arte de volar* /  
Daisy Mota da Silveira. - São Paulo, 2018.

XII, 117f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo,  
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientador: prof. dr. Ivan Rodrigues Martin

Título em outro idioma: The representation of trauma in the graphic  
novel *The art of flying*

1. Trauma. 2. Romance gráfico. 3. Guerra Civil Espanhola. 4.  
Reminiscência. I. Martin, Ivan Rodrigues. II. Dissertação (Mestrado em  
Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e  
Ciências Humanas. III. Título.



Dedico este trabalho a meus pais,  
familiares e amigos que sempre me  
incentivaram.

## **AGRADECIMENTOS**

Iniciei o mestrado em um dos momentos mais difíceis da minha vida e, ao longo desses dois anos, as experiências e aprendizagens durante o curso ampliaram a minha percepção sobre o mundo e, principalmente, sobre a existência.

O curso foi uma possibilidade de reencontrar os meus sonhos e a mim mesma. Nessa fase de redescobertas, agradeço primeiramente a Deus pela sabedoria e força.

A meu orientador prof. dr. Ivan Rodrigues Martin, pela oportunidade, pelo apoio e pela paciência.

A meus pais, por acreditarem no meu trabalho e nas minhas escolhas.

À minha irmã Daniela, por ser minha maior incentivadora, e a Sophia, por encher a minha vida de amor e alegria.

A Ana Lúcia Mendes Antonio, por todos os momentos incríveis e pela amizade sincera.

Às minhas amigas e companheiras Gisele Costa, Isabela Dix, Mariana Laura e Tamyris Rodrigues, que, mesmo a distância, sempre estiveram perto da minha vida e do meu coração.

Às minhas amigas e irmãs Adalgisa Camargo, Elisabete Sousa e Valéria Cazallas pela amizade incondicional.

Às minhas sobrinhas de coração Maria Eduarda e Dinorah, por serem as filhas que eu ainda não tive.

A Ana Matos, pela leitura cuidadosa deste trabalho.

Aos professores Luís Fernando, Markus Lash, Ligia Teles e Graciela Foglia, por todos os conhecimentos que generosamente compartilharam. Em especial, agradeço à professora Leila Aguiar pelos conselhos e amizade.

A Antonio Altarriba, pela generosidade com que compartilhou materiais e informações.

A Pepo Pérez e Álvaro Pons, pela bondade em esclarecerem dúvidas e auxiliar com fontes bibliográficas.

E, por fim, agradeço a meu companheiro Wellington, que, em meio ao furacão, tem sido o meu porto seguro, meu amigo e meu amor.

Quando o pai morre, transcreve ele, o filho torna-se seu próprio pai e seu próprio filho. Ele observa seu filho e se reconhece no rosto da criança. Ele imagina o que este último vê quando o olha e sente se tornar seu próprio pai. Emociona-se com isto, inexplicavelmente. Não é tanto a visão do menininho, nem mesmo a impressão de se encontrar no interior de seu pai, mas porque percebe, em seu filho, seu próprio passado desaparecido. O que ele experimenta, talvez seja a nostalgia de sua vida, vida dele, a lembrança de sua infância, infância dele, como filho de seu pai. Perturba-se, então, inexplicavelmente, de alegria e de tristeza a um só tempo — se isso fosse possível —, como se andasse para frente e para trás, no futuro e no passado. Há momentos, momentos frequentes, em que as sensações são tão fortes que sua vida não mais parece se desenvolver no presente.

- Paul Auster, *A invenção da solidão*

## RESUMO

Dentre os conflitos ocorridos durante a primeira metade do século XX, a Guerra Civil Espanhola foi, e ainda é, um dos eventos mais violentos que gerou um trauma que perdura oitenta anos depois. A obra *El arte de volar*, de Antonio Altarriba e Kim, lançada em 2009, é um exemplo dos efeitos do silêncio e do esquecimento na vida dos que participaram ativamente daquele período e que viram seu país e sua identidade serem apagados pelo Estado totalitário criado por Franco. Como forma de superar a dor causada pelo suicídio do pai, o autor transformou-a em arte por meio da reconstrução do passado no formato de romance gráfico. Por sua estrutura fragmentaria, plástica e artística, a obra reintroduz a vida de Antonio Lope em um movimento de busca e transmissão de um legado que necessita ser resgatado. Dessa forma, esse trabalho tem por objetivo analisar a representação da memória traumática por meio do romance gráfico *El arte de volar*, as estratégias narrativas e a construção da identidade narrativa de um indivíduo que, esquecido pelo tempo e pela história, reencontra no romance gráfico uma forma de se reinscrever como sujeito histórico e, ao fazê-lo, rompe com a memória oficial e dá voz aos silenciados e excluídos de toda uma geração.

**Palavras-chave:** *El arte de volar*; Representação; Trauma; Reminiscência; Guerra Civil Espanhola.

## ABSTRACT

Among the conflicts that occurred during the first half of the twentieth century, the Spanish Civil War was, and still is, one of the most violent events that generated a trauma that has been lasting 80 years. *El arte de volar*, by Antonio Altarriba and Kim, released in 2009, is an example of the effects of silence and forgetfulness on the lives of those who participated actively in that period and who saw their country and identity erased by the totalitarian state created by Franco. As a way to overcome the pain caused by his father's suicide, the author transformed it into art by reconstructing the past in the form of a graphic novel. With its fragmented, plastic and artistic structure, this work presents Antonio Lope's life in order to search and make a transmission movement for a legacy that needs to be rescued. Thus, this work aims to analyze the representation of traumatic memory through the graphic novel *El arte de volar*, narrative strategies, and the construction of the narrative identity of an individual who, forgotten by time and history, rediscovers in the graphic novel a form of reinscribing himself as historical subject and, in doing so, breaks with the official memory and gives voice to the silenced and excluded individuals of a whole generation.

**Keywords:** *The art of flying*; Representation; Trauma; Reminiscence; Spanish Civil War.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — O Códice de Dresden. ....	16
Figura 2 — Monsieur Cryptogame, uma das primeiras narrativas sequenciais do autor. ....	18
Figura 3 — Uma das imagens que compõe a narrativa <i>The Race's Progress</i> . ....	19
Figura 4 — Um dos exemplares de <i>The Yellow Kid</i> . ....	21
Figura 5 — Cena de <i>Um contrato com Deus</i> . ....	23
Figura 6 — Momento em que Artie revela o seu sentimento de culpa. ....	25
Figura 7 — O processo criativo de <i>Maus</i> explicado em <i>Metamaus</i> . ....	27
Figura 8 — Cena que representa a explosão de um carro de munição, <i>Somorrostro</i> . ....	28
Figura 9 — Exemplar da <i>Revista TBO</i> , 1936. ....	30
Figura 10 — Exemplar da <i>Revista Flechas y Pelayos</i> , 1938. ....	31
Figura 11 — Exemplar da <i>Revista Tio Vivo</i> , 1958. ....	33
Figura 12 — Sequência de <i>Paracuellos 3</i> que narra um dia de visitas. ....	35
Figura 13 — Exemplar da primeira edição da <i>Revista El Víbora</i> , n. 01, 1979. ....	36
Figura 14 — Referência a Alcaniz, povoado coletivizado durante a Guerra Civil. ....	44
Figura 15 — As páginas de abertura dos quatro capítulos de <i>El arte de volar</i> . ....	45
Figura 16 — A morte de Basilio em um acidente de carro. ....	46
Figura 17 — A morte de Vicente e o primeiro tiro de Antonio contra o inimigo. ....	47
Figura 18 — A separação de Antonio e Petra. ....	48
Figura 19 — O encontro entre Altarriba e a leitora em “La casa del sol naciente”. ....	50
Figura 20 — A representação do autor Antonio Altarriba em <i>El arte de volar</i> e no spin-off “La casa del sol naciente”. ....	50
Figura 21 — As duas edições espanholas de <i>El arte de volar</i> . ....	51
Figura 22 — Capa de <i>El ala rota</i> . ....	52
Figura 23 — O sofrimento de Petra com a indiferença de Antonio. ....	53
Figura 24 — O prólogo de <i>El arte de volar</i> . ....	57
Figura 25 — A mudança do foco narrativo em <i>El arte de volar</i> . ....	59
Figura 26 — Sequência que representa a vida no campo durante a infância da personagem. ....	59
Figura 27 — A esquerda, foto de Antonio Lope e a sua representação em <i>El arte de volar</i> . ....	60
Figura 28 — À esquerda, foto da fuga da população após o fim da guerra e sua a representação em <i>El arte de volar</i> . ....	62
Figura 29 — Metáfora que traduz a realidade do país sob o domínio de Franco. ....	63
Figura 30 — Antonio e Basilio constroem um carro de madeira. ....	65
Figura 31 — Antonio retorna à Espanha com a ajuda de Doroteo. ....	66
Figura 32 — Petra antes e depois do casamento com Antonio em <i>El arte de volar</i> . ....	67
Figura 33 — A mudança de Petra após o nascimento do filho. ....	68
Figura 34 — O momento em que pai e filho estabelecem a aliança de sangue. ....	69
Figura 35 — A presença do filho por meio da voz do narrador. ....	69
Figura 36 — O filho no momento em que o protagonista solicita ajuda para morrer. ....	70
Figura 37 — Trecho do roteiro original que narra a imagem anterior. ....	71
Figura 38 — Trecho do roteiro original que apresenta as personagens do romance. ....	71
Figura 39 — O protagonista e a formação da “Aliança de Chumbo”. ....	72
Figura 40 — À esquerda, foto da chegada dos espanhóis ao litoral francês e, à direita, a reprodução de Kim. ...	74
Figura 41 — A felicidade que Antonio experimenta na propriedade dos Boyers. ....	75
Figura 42 — O primeiro encontro entre Antonio e Concha. ....	77
Figura 43 — O sonho em que Antonio recebe a permissão para deixar a vida. ....	78
Figura 44 — O narrador apresenta a perspectiva adotada. ....	84
Figura 45 — A infância de Antonio e a mudança do foco narrativo. ....	85
Figura 46 — O êxodo pós-guerra e os campos de concentração franceses. ....	86
Figura 47 — Abertura do Capítulo 1. ....	89
Figura 48 — Abertura do Capítulo 2. ....	90
Figura 49 — A representação da morte do Tio Segundo. ....	90

Figura 50 — O momento em que recebe a notícia do falecimento da mãe. ....	91
Figura 51 — O casamento com Petra e o rompimento da Aliança de Chumbo. ....	92
Figura 52 — O divórcio e a busca pela liberdade perdida. ....	93
Figura 53 — O nascimento do filho e o início da Aliança de Sangue. ....	95
Figura 54 — A responsabilidade e o desejo do protagonista como pai. ....	96
Figura 55 — O filho segue os caminhos do pai. ....	97
Figura 56 — Trecho do roteiro original. ....	98
Figura 57 — O protagonista pede ao filho que o ajude a morrer. ....	98
Figura 58 — Trecho do roteiro original. ....	99
Figura 59 — O desespero do filho e a reafirmação da Aliança de Sangue. ....	100
Figura 60 — Trecho do roteiro original. ....	101
Figura 61 — A despedida do protagonista. ....	101
Figura 62 — O início do sonho de Antonio. ....	103
Figura 63 — Antonio recebe a permissão para deixar a vida. ....	104
Figura 64 — Vinheta final que representa a chegada de Antonio a janela do quarto andar. ....	105
Figura 65 — Vinheta inicial que se encontra no prólogo e apresenta a janela com os pertences de Antonio. ....	105
Figura 66 — O encontro do autor com Chantal em uma sessão de autógrafos na França. ....	106
Figura 67 — Sequência que apresenta uma divergência entre perspectiva narrativa de Altarriba e a elaboração de Kim. ....	110

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 01 - DAS PINTURAS RUPESTRES AO ROMANCE GRÁFICO <i>EL</i></b>	
<b><i>ARTE DE VOLAR</i>: A EVOLUÇÃO DOS QUADRINHOS ATRAVÉS DA HISTÓRIA.....</b>	<b>16</b>
1.1 OS QUADRINHOS E SUA ORIGEM EUROPEIA .....	17
1.2 OS COMICS NOS ESTADOS UNIDOS .....	20
1.3 O DIVISOR DE ÁGUAS: <i>MAUS</i> .....	24
1.4 OS QUADRINHOS NA ESPANHA.....	27
1.5 UM OUTRO OLHAR SOBRE O PASSADO.....	37
1.6 A PUBLICAÇÃO DE <i>EL ARTE DE VOLAR</i> .....	38
<b>CAPÍTULO 02 - <i>EL ARTE DE VOLAR</i> E OS RASTROS DA MEMÓRIA .....</b>	<b>40</b>
2.1 O ENREDO DE <i>EL ARTE DE VOLAR</i> .....	44
2.2 <i>EL ARTE DE VOLAR</i> : AUTOFICÇÃO OU AUTOBIOGRAFIA? .....	53
2.3 AS PERSONAGENS DE <i>EL ARTE DE VOLAR</i> .....	56
2.3.1 Antonio Lope conta sua história .....	56
2.3.2 O mundo de Antonio Lope por meio de seus vínculos .....	64
<b>CAPÍTULO 03 – A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA .....</b>	<b>79</b>
3.1 O TEMPO DO TRAUMA .....	83
3.2 A MORTE COMO PONTO DE PARTIDA.....	87
3.3 A ALIANÇA DE SANGUE E A TRANSMISSÃO DA MEMÓRIA .....	93
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>112</b>



## INTRODUÇÃO

A primeira metade do século XX foi marcada por inúmeros conflitos violentos que deixaram marcas que reverberam até hoje. A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) ocorreu entre as duas grandes guerras que romperam as fronteiras nacionais e trouxeram para a frente de batalha armamentos de extermínio em massa. Apesar de ser considerado um conflito delimitado ao território espanhol, para Hobsbawm (1995), esse momento pode ser considerado a antessala da Segunda Guerra Mundial, pois foi ali que os primeiros bombardeios aéreos e outros equipamentos de ataque e defesa foram experimentados. Os ataques a Guernica - eternizado na obra de Picasso -, ou os que foram esquecidos como o bombardeio à cidade de Alcaniz, trouxeram novas formas de dominação e, principalmente, de destruição em massa.

Os relatos sobre situações ocorridas durante a Guerra Civil Espanhola podem ser encontrados nos registros fotográficos de Gerda Taro e Robert Capa, na literatura, em obras como *Por Quem os sinos dobram*, de Ernest Hemingway, e *Homenagem à Catalunha*, de George Orwell e, nas artes plásticas, em obras mais famosa representação é *Guernica*, de Pablo Picasso. Contudo, a derrota dos republicanos ressoou, durante muito tempo, tanto para os que precisaram sair da Espanha quanto para os que ficaram. O êxodo de milhares de espanhóis pelos Pirineus, a recepção nos campos de concentração franceses e outros eventos desse período fazem parte da memória coletiva. Em uma guerra na qual o poder bélico foi utilizado à exaustão, não se pode dizer que houve vencedores pois, ao fim, todos, de alguma forma, perderam. Para a maioria foi o fim da liberdade e, com a institucionalização do silêncio, perdeu-se a própria identidade.

Após setenta anos, essas memórias impedidas começaram a ganhar espaço e visibilidade no ambiente artístico-cultural. Em meio à busca por um espaço para a rememoração desse passado traumático, eis que o romance gráfico, uma das vertentes dos quadrinhos americanos que ganhou notoriedade após a publicação de *Maus*, de Art Spiegelman, foi um dos meios escolhido por artistas espanhóis para revisitar seu passado, aproveitando a estrutura fragmentada das histórias em quadrinhos para uma reelaboração da memória traumática.

Em relação a outros países, a Espanha se destaca na elaboração e publicação de romances gráficos cuja temática envolve direta ou indiretamente os eventos ocorridos durante a Guerra Civil. Em pesquisa realizada por Martin (2016), até 2016 mais de quarenta e seis romances gráficos que apresentam em seu enredo momentos do conflito foram lançados no

país. Dentre esses romances, *El arte de volar*, de Antonio Altarriba e Kim, lançado em 2009 pela Ediciones Ponente, se destaca como um dos mais premiados. O romance é a narrativa de um filho em busca de respostas que, por meio da rememoração do passado paterno, devolvam ao pai o espaço e a identidade perdida ao longo da vida. A narrativa, ao percorrer os noventa anos da vida de Antonio Lope, representa os principais eventos históricos - a Guerra Civil, a Segunda Guerra e a Ditadura Franquista - sob a perspectiva de um anarquista em uma sociedade com a qual não se identificava. Com uma tiragem inicial pequena, a obra ganhou notoriedade e hoje é um dos romances gráficos mais vendidos na Espanha, além de ser traduzido para vários países, inclusive o Brasil.

No primeiro momento é possível encontrar em *El arte de volar* algumas similaridades com *Maus*, no que tange à temática do resgate da memória e representação do trauma, pois ambos partem das memórias paternas para elaborar a própria identidade. Mas entre a obra de Altarriba em coautoria com Kim e de Spiegelman há um ponto crucial que os distancia diametralmente: o foco narrativo. Em nenhum momento a personagem Artie se coloca no lugar do pai, enquanto em *El arte de volar* o filho, em um devir-pai, coloca-se como partícipe da memória e do trauma paternos.

Nesse aspecto, a identidade narrativa do protagonista de *El arte de volar* é o ponto de partida para a compreensão da representação do trauma no romance, buscando em conceitos como memória, morte, transmissão e rememoração seguir os rastros que constituem a identidade da personagem em uma construção que compreende o "eu", como uma polifonia reverberada pela enunciação do pai, mas que abrange o filho e toda a sua contemporaneidade.

Como proposta de análise, este trabalho está estruturado em três capítulos. Preliminarmente é traçado um panorama histórico sobre o gênero quadrinhos, mostrando as origens da representação por meio de imagens e a constituição do romance gráfico no cenário espanhol, cuja peculiaridade consiste nas inúmeras narrativas que envolvem a memória e a representação de traumas, dentre as quais *El arte de volar* se destaca. O percurso histórico é fundamental para compreender a constituição do gênero quadrinhos, suas transformações e que, atualmente, apresentado sob a égide de um novo suporte de publicação e distribuição, vem se tornando um gênero recorrente para a representação de memórias traumáticas.

No segundo capítulo são analisados três aspectos fundamentais para a compreensão do romance. O primeiro é o conceito de memória como elaboração coletiva que passa a ter espaço após a Segunda Guerra. Em seguida, a análise e compreensão do romance como

autoficção, ou, talvez, uma alterficção. Por fim, é apresentado o enredo bem como uma análise aprofundada do protagonista, do narrador e das personagens secundárias.

No terceiro e último capítulo é analisada a representação do trauma partindo do conceito de "ipse", defendido por Ricoeur, em *O si mesmo como um outro* (2014) e *Tempo e narrativa III* (2016), e de alguns estudos psicanalíticos de Freud como *Além do princípio do prazer* (2016) e *Luto e melancolia* (2010). Nesse capítulo, a análise é delimitada a quatro imagens representadas no romance: o suicídio, a morte como ruptura, a aliança de sangue e, por fim, o tribunal.

Dessa forma, a estrutura do trabalho se baseia em uma perspectiva que compreende a contextualização do gênero "romance gráfico" em suas origens, localizando o seu desenvolvimento em território espanhol. Em seguida, tendo como objeto de análise o romance *El arte de volar*, de Antônio Altarriba e Kim, é apresentado o embasamento teórico sobre conceitos-chave para a representação do trauma como memória, testemunha, morte e rememoração para, no último capítulo, analisar o trauma em quatro momentos do romance.

Assim, o intuito do trabalho é fornecer um panorama do romance gráfico, por meio do romance *El arte de volar*, como a elaboração do passado através de uma rememoração em que o "eu" inclui o "nós" numa narrativa em que passado e presente convergem para uma nova percepção sobre o passado.

## CAPÍTULO 01

### DAS PINTURAS RUPESTRES AO ROMANCE GRÁFICO *EL ARTE DE VOLAR*: A EVOLUÇÃO DOS QUADRINHOS ATRAVÉS DA HISTÓRIA

A representação dos eventos cotidianos por meio de desenhos foi a primeira forma de registro das atividades humanas. Antes da escrita, era por meio das imagens pictográficas feitas em cavernas e paredes, utilizando materiais diversos, que as sociedades primitivas registravam as suas tradições, sua memória, deixando, assim, para a posteridade, o legado da sua cultura. De acordo com McCloud (1995, p.10), inúmeras evidências das culturas pré-colombianas e egípcia mostram que o desenho era a forma de comunicação e transmissão de valores e tradições.



Figura 1 — O Códice de Dresden<sup>1</sup>.

O *Códice de Dresden*<sup>1</sup>, um dos maiores e mais bem preservados testemunhos da cultura maia, é um exemplo claro de como os registros eram realizados por meio de

<sup>1</sup> “O material de escrita revestido com giz, *amatl*, é uma matéria semelhante ao papel, produzida a partir da fibra da figueira através de seu cozimento e prensa. O códice ilustra hieróglifos, numerais e figuras, e contém calendários de rituais e de adivinhações, cálculos das fases de Vênus, eclipses do Sol e da Lua, instruções relacionadas às cerimônias de ano novo e descrições dos locais do Deus da Chuva, que culmina em uma miniatura de página inteira mostrando o grande dilúvio”. Atualmente o

logogramas e de imagens que representavam as suas diferentes manifestações culturais. De acordo com McCloud (1995, p.12), registros encontrados em outros países, como França e Egito, mostram que as histórias sequenciais eram utilizadas por diferentes povos e em diferentes épocas como forma de transmissão e conservação da memória.

O fenômeno das histórias em quadrinhos, como as conhecemos hoje, passou por um longo processo que começou com as descrições deixadas nas paredes em forma de desenhos, permeou diversas culturas e povos e adquiriu uma forma de organização complexa. Para Vergueiro:

Apesar de representarem a continuidade de uma longa tradição de manifestações iconográficas, as histórias em quadrinhos padeceram durante décadas a indiferença das camadas intelectuais da sociedade. Pode-se dizer, inclusive, que essa tradição tem sua gênese nas pinturas das cavernas do homem pré-histórico e que se desenvolveram durante séculos em diversas formas de manifestações artísticas, como as colunas de Trajano, a Tapeçaria de Bayeux, o Livro dos Mortos, etc. (VERGUEIRO, 2017, p. 13)

Entretanto, segundo Vilches (2014, p. 15), *comics*, na atualidade, é uma forma de representação que nasceu com as transformações ocorridas no final do século XIX, acompanhando a possibilidade de reprodução em larga escala, como objeto industrial. Sua origem, atrelada à popularização da imprensa e do uso da litografia<sup>2</sup>, no início do século XIX, não tinha grandes pretensões artísticas, muito menos literárias. Como é possível verificar a seguir, a origem dos quadrinhos e sua transformação ao longo do tempo conta com duas vertentes que pleiteiam para si a origem do gênero e sua evolução.

## 1.1 OS QUADRINHOS E SUA ORIGEM EUROPEIA

Como apresentado no início deste capítulo, contar histórias por meio de imagens não é um fenômeno recente e, muito menos, restrito a um território. Dentro da historiografia dos quadrinhos há duas vertentes que defendem sua origem. Os teóricos de linha europeia, mais especificamente franceses, defendem a origem do gênero aos trabalhos de Rodolphe Töpffer, enquanto os teóricos de linha americana defendem a origem em território americano com as primeiras tiras lançadas pelos jornais do final do século XIX. Independentemente da origem, a

---

Códice se encontra na Biblioteca Estadual da Saxônia da Universidade Técnica de Desdren. Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/11621/>>. Acesso em: 10 nov. 2017, conforme nota nº. 1.

<sup>2</sup> Litografia: técnica utilizada pelos jornais para incluir imagens. Consiste na criação de desenhos realizados com materiais gordurosos em pedra calcária que servirão de matriz para impressão.

verdade é que, se os europeus iniciaram o formato e o gênero, os americanos o transformaram em um produto conhecido e comercializado em todo o mundo.

Inicialmente será feita a análise do percurso europeu e suas contribuições para a construção e disseminação do gênero. Para McCloud (1995, p. 17), os quadrinhos, como são conhecidos atualmente, tiveram início com os trabalhos do artista suíço Rodolphe Töpffer<sup>3</sup>, em meados do século XIX, a quem se refere como o “pai dos quadrinhos modernos, cujas histórias com imagens satíricas [...] empregavam caricaturas e requadros – além de apresentar a primeira combinação interdependente de palavras e figuras na Europa”.

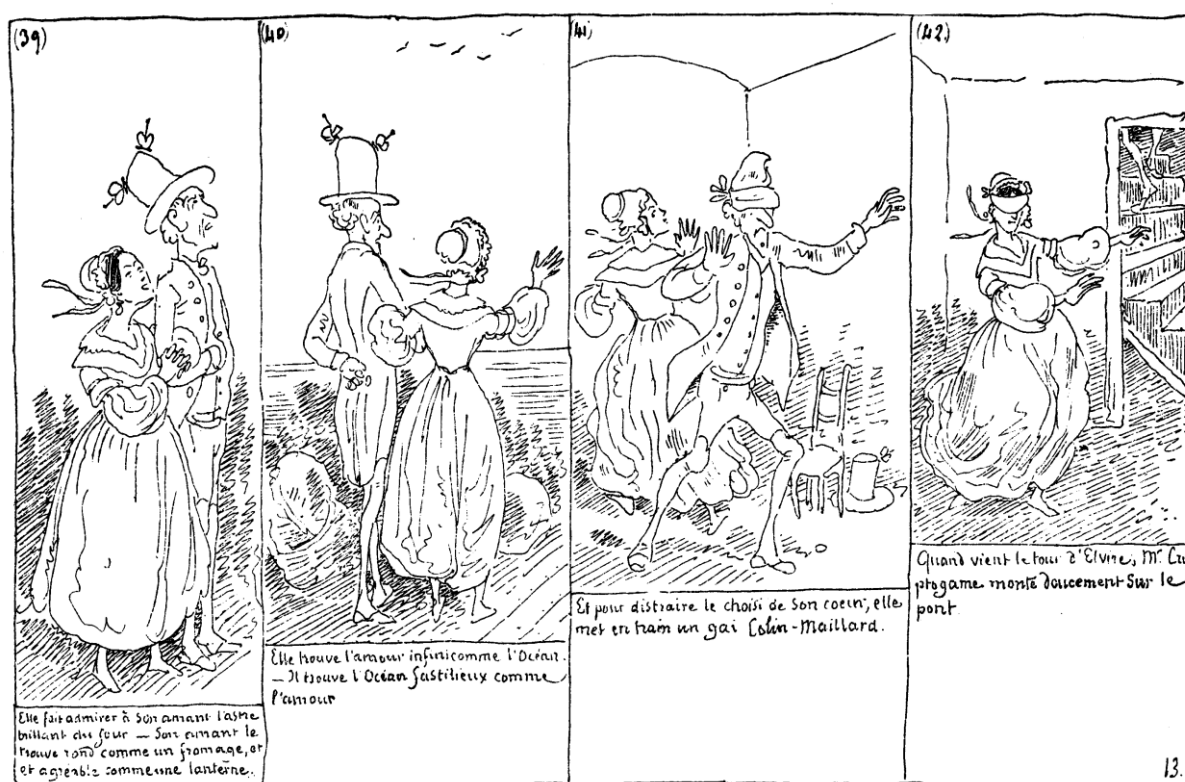


Figura 2 — Monsieur Cryptogame, uma das primeiras narrativas sequenciais do autor.

Fonte: TÖPPFER, 1830<sup>4</sup>.

Os trabalhos desenvolvidos por Töpffer apresentavam uma estética que dialogava com a caricatura, mas, ao contrário desta, não se limitava a uma única cena. Na imagem acima, é possível perceber os primeiros trabalhos em vinhetas elaborados pelo autor cujo estilo caricato e irônico é a base para a construção da narrativa, mas ainda sem o uso de balões de

<sup>3</sup> Rodolph Töpffer foi artista gráfico e escritor suíço, considerado um dos pioneiros das histórias em quadrinhos. Seu livro *Historie de Mr. Jabot*, publicado em 1833, é considerado como a obra que inaugura a história em quadrinhos moderna.

<sup>4</sup>Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Toepffer\\_Cryptogame\\_13.png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Toepffer_Cryptogame_13.png). Acesso em: 27 set. 2018.



fala<sup>5</sup>. O formato das tiras foi amplamente utilizado em revistas de humor, depois em jornais, e neles ainda permanece, podendo ser encontrado nos cadernos de cultura.

Entretanto, vale ressaltar o trabalho de seu antecessor, o artista inglês Willian Hogarth (1697-1764). Quase cem anos antes de Töpffer, os trabalhos de Hogarth transformaram a arte, antes reduzida a um pequeno grupo, em um produto cultural de massa. Inicialmente suas obras foram apresentadas em galerias e, com a crescente popularidade, transformou-as em gravuras, reproduzindo-as em larga escala. Os trabalhos mais marcantes desse artista foram lançados em séries compostas de cinco a sete imagens e apresentavam narrativa moralizante. É possível conhecer uma dessas imagens na série intitulada *The Race's Progress*. A narrativa, elaborada em oito telas, apresenta a história de um comerciante rico cuja vida boêmia, rodeada por prostituição e luxúria, o leva à ruína.



Figura 3 — Uma das imagens que compõe a narrativa *The Race's Progress*.  
Fonte: HOGARTH, 1735<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Os balões de fala - recurso fundamental dos quadrinhos - foram criados pelo artista americano Richard F. Outcault, em 25 de outubro de 1896, nas tiras de seu personagem *The Yellow Kid* (GARCIA, 2012, p. 74).

<sup>6</sup> Disponível em:

O enredo moralizante agradou a burguesia bem como a diversos setores conservadores da sociedade. A popularidade das obras de Hogarth ultrapassou as fronteiras inglesas e se espalhou por todo o continente europeu. Segundo Garcia apud Kunzle (2012, p. 44):

As séries de imagens narrativas de Hogarth – *A Harlot's Progress* (1732), a *Race Progress* (1735), *Marriage A-la-mode* (1745) – não só antecipam alguns elementos da figura visual dos quadrinhos como também contam com certa difusão popular e estabelecem protagonistas com o estilo daqueles que, mais tarde, seriam comuns nos gibis.

Nesse aspecto, o estilo criado por Töpffer apresentou, quase cem anos depois de Hogarth, uma revolução ao construir uma narrativa predominantemente imagética, curta e popular. Com o passar do tempo, os quadrinhos europeus se tornaram presença constante nas revistas de variedades e nos jornais. A *bande dessinée* (como os quadrinhos são denominados na França) passou pelos meios de comunicação de massa, primeiramente como um suplemento e, posteriormente, ganhou seu espaço no formato de álbum. Os maiores expoentes de *bande dessinée* franco-belga são *As aventuras de Tintin*, de Hergé, *Marsupilami*, de Franquin, e *Asterix*, de Goscinny e Uderzo, obras nas quais predominam as histórias de aventuras.

Apesar das escolhas temáticas e formato diferenciado, os quadrinhos franceses conquistaram espaço internacionalmente e colocaram em evidência o respeito ao autor e a sua obra. A seguir, será visto como os trabalhos desenvolvidos pelos artistas americanos no final do século XIX contribuíram para a popularização do gênero em todo o mundo à custa de onerosas práticas mercadológicas que suprimiram a liberdade de criação e os direitos autorais de muitos artistas.

## 1.2 OS COMICS NOS ESTADOS UNIDOS

A imprensa americana começou a ampliar seus horizontes no final do século XIX impulsionada pelo crescimento econômico e, consequentemente, pelo aumento da população letrada. Os pioneiros foram Willian Randolph Hearst e Joseph Pulitzer, dois empresários que mudaram a forma de veicular as notícias e que, ao longo do tempo, travaram batalhas judiciais que alteraram os rumos dos quadrinhos nos Estados Unidos.



Tudo começou em 1894, quando Pulitzer colocou no mercado o primeiro jornal com imagens coloridas. Um ano depois foi apresentado o trabalho do artista Richard Felton Outcault e seu personagem Mickey Dugan, mais conhecido como *The Yellow Kid*. O trabalho de Outcault narrava as aventuras cotidianas da personagem da blusa amarela na periferia de Nova Iorque por meio de imagens de plano geral<sup>7</sup>, sem o uso da sarjeta<sup>8</sup> ou dos balões de fala (recurso que seria inventado por ele em 1894). Os primeiros trabalhos apresentavam diversas ações em uma mesma cena, num efeito que remete à fotografia. Diferentemente dos *comics* atuais, os personagens de Outcault apareciam em uma narrativa baseada somente na imagem, com poucos ou, em alguns casos, nenhum texto.



Figura 4 —Um dos exemplares de *The Yellow Kid*.  
Fonte: Outcault, 1896<sup>9</sup>.

Com cenas de humor caricato, marcadas pelas peripécias vivenciadas em uma cidade caótica como Nova Iorque, o sucesso foi imediato. Outro fator que contribuiu para o triunfo da personagem era a impressão colorida, uma novidade para a época. Entretanto, Hearst, com

<sup>7</sup> De acordo com Barrero (2015, p. 291), “plano en el que los personajes aparecen en un escenario de cuerpo entero, centrando la atención del lector en la panorámica del conjunto”.

<sup>8</sup> De acordo com Barrero (2015, p. 56) a sarjeta é o “espacio ideal o vacío que separa las viñetas de una historieta.”

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://comicbookplus.com/?dlid=26552>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

o intuito de barrar o sucesso do concorrente, contratou em 1896 todos os envolvidos no processo de criação dos quadrinhos, incluindo o próprio Outcault. O resultado foi uma ação judicial contra Hearst, que culminou na perda dos direitos autorais bem como o controle sobre os conteúdos. Em seu jornal, Pulitzer colocou outro artista, que continuou desenhando a personagem de Outcault, sem que o autor recebesse ou mesmo pudesse utilizar o nome da personagem. Isso significou o início do fim da autonomia e a perda total dos direitos sobre as personagens, pois passaram a ser considerados propriedade dos responsáveis por veicular a obra e não de seus criadores.

A perda dos direitos autorais foi o passo decisivo para o fim da liberdade artística e literária, situação que perdurou até a metade do século XX. Para tornar o quadro ainda mais pessimista, a partir da década de 1950, a opinião pública, influenciada pelas ideias do psiquiatra americano Fredric Wertham<sup>10</sup>, começou a acusar os quadrinhos de incitar a violência, o preconceito e o ódio entre os jovens. O resultado foi a implementação, em 1954, do *Comics Code* que,

[...] impôs as restrições mais severas a recaírem sobre qualquer meio narrativo naquela época. Foram proibidas quaisquer descrições de sangue, violência, sexo, qualquer desafio à autoridade estabelecida, os detalhes exclusivos de qualquer crime, quaisquer insinuações de “relações ilícitas” ou de aprovação ao divórcio, quaisquer referências a aflições ou deformidades físicas e quaisquer alusões a perversões sexuais. (MCCLLOUD, 2006, p. 87)

O grande equívoco dessa época foi relacionar os *comics*, por seu aspecto gráfico, ao público infantil. Ao aderirem ao código, as grandes editoras do mercado, Marvel e DC Comics, limitaram as histórias e censuraram qualquer tentativa de algo original para se manter no mercado, permanecendo uma relação de exploração da mão de obra e de cerceamento da liberdade artística.

O primeiro a tentar romper com essa ideia equivocada, argumentando a favor dos *comics* como objeto literário e artístico, foi Will Eisner<sup>11</sup>, artista e teórico americano que na década de 1970 pleiteou um tratamento diferenciado das obras, por meio do formato de

---

<sup>10</sup> Na década de 1940, vários setores da sociedade americana buscavam meios de controlar os conteúdos dos quadrinhos, pois a sua temática desagradava aos conservadores que defendiam a censura. Contudo, o discurso de que os quadrinhos eram responsáveis pela delinquência juvenil ganhou força graças à fala do psiquiatra Fredric Wertham. Segundo ele, a violência presente nas histórias incitava à violência. O ápice de sua teoria foi *O sedução dos inocentes* (1954), obra que alcançou enorme sucesso, colocando Wertham no centro das discussões e, posteriormente, abrindo espaço para a criação do *Comics Code*.

<sup>11</sup> Will Eisner não foi o primeiro a utilizar o termo *graphic novel*, mas foi por meio de seus esforços e de sua obra *Um contrato com Deus* que o termo ganhou notoriedade.

*graphic novel*. Em 1978, ao lançar *Um contrato com Deus*, uma obra que, de acordo com McCloud (2006, p. 28) “era uma obra séria, baseada na experiência de vida de Will, constituindo uma exploração sincera do potencial narrativo das histórias em quadrinhos”, Eisner provou que os quadrinhos eram capazes de abordar narrativas complexas, direcionadas para o público adulto. O formato de livro e a distribuição em livrarias, como uma obra literária, apresentou nova possibilidade para os artistas que queriam elaborar obras sem a censura do *Comics Code* e as demandas do mercado.



Figura 5 — Cena de *Um contrato com Deus*.  
Fonte: Eisner, 1995, p. 18.

Diferentemente do formato de tiras, *Um contrato com Deus* apresenta uma estética que une texto e imagem sem a limitação das vinhetas. O talento de Eisner como artista, misturado a uma narrativa que aborda temas como o luto, a miséria humana e a desigualdade encontrou um lugar de destaque em livrarias que, até então, não recebiam esse tipo de obra.

Por mais que Eisner tenha pleiteado um lugar junto à literatura, o termo *graphic novel* passou a ser relacionado, segundo Ramos (2014, p. 204), a “um rótulo<sup>12</sup> editorial atribuído a determinadas produções em quadrinhos, ganhando falsos ares de gênero e escondendo as reais características que o gênero contém, seja ele qual for.” Apesar dessa postura do mercado editorial, não se pode generalizar pois o romance gráfico é, geralmente, produzido e publicado, segundo Garcia (2012, p, 211) “ como uma unidade coerente”, ou seja, são narrativas que se encerram em um único volume e que tem como eixo a autobiografia e o resgate da memória individual e coletiva. Além de Eisner, muitos artistas advindos do movimento *underground* buscavam meios alternativos para lançar romances gráficos de qualidade e, sem depender do respaldo das grandes editoras e livrarias, elaboraram obras marcantes. Nesse aspecto, vale ressaltar os trabalhos de Robert Crumb, Kurtzman e do próprio Art Spiegelman, artista que se iniciou no meio *underground* e transformou a forma de recepção dos romances gráficos no mercado editorial.

### 1.3 O DIVISOR DE ÁGUAS: *MAUS*

As tentativas de Eisner em situar os quadrinhos no âmbito literário foi uma tarefa árdua. Nos anos seguintes ao lançamento de sua obra *Um contrato com Deus*, outros autores tentaram segui-lo, mas não alcançaram o mesmo sucesso de Eisner. Posteriormente, o que realmente se fortaleceu foram as revistas lançadas por diversos artistas do movimento *underground*. Somente dez anos depois, Art Spiegelman, um artista americano, oriundo do movimento *underground*, lançaria a obra que se tornou referência, quando o assunto é *graphic novel*.

Ao lançar *Maus, meu pai sangra história*, em 1986, Spiegelman trouxe para a linguagem dos quadrinhos a história de seu pai, Vladek, um judeu polonês e ex-prisioneiro de Auschwitz que sobreviveu a uma das maiores atrocidades cometidas no século XX, o Holocausto. O trabalho causou grande alvoroço ao representar as relações humanas por meio de personagens antropomórficos (os judeus são apresentados como ratos<sup>13</sup>, os alemães como

---

<sup>12</sup> Ramos (2014, p.204) postula que o termo *graphic novel* é uma etiqueta que define o público (no caso adulto) e o conteúdo, no caso mais complexo. Sobre o termo “rótulo”, o autor se baseia no trabalho do linguista francês Dominique Maingueneau que defende a ideia de que, ao definir uma obra, atribuindo-a a um determinado gênero, direciona o olhar do leitor e atribui certo *status* literário.

<sup>13</sup> De acordo com Spiegelman (2012, p. 114), a ideia de representar os judeus como ratos surgiu após assistir à obra antissemita *O eterno judeu*, um documentário alemão da 1940 que representava os judeus como ratos.



gatos, os americanos como cães e os poloneses como porcos), fugindo da representação habitual:

Conforme o livro progride a metáfora vai ficando problemática, Spiegelman permite que os símbolos e sentidos enterrados sejam exumados diante dos nossos olhos. Subitamente, os ratos que protagonizam o livro se tornam seres humanos com máscaras de rato, o passado penetra fisicamente o presente e Spiegelman incorre em várias contorções autorreferentes. (MCCLLOUD, 2006, p. 33)

A representação da personagem de Vladek rompe com o estereótipo de sobrevivente presente em inúmeras obras literárias e cinematográficas. Segundo Spiegelman, “el proceso mismo de dar voz y gestos a Vladek fue un modo de ponerse en su piel para que pudiera ser algo más que aquello a lo que lo habría reducido de no hacerlo” (Spiegelman, 2012, p. 34). Em relação a essa afirmação, a crítica ao trabalho de Spiegelman não foi somente em razão da temática abordada em formato de quadrinhos, mas, principalmente, pela maneira direta e, em vários momentos, agressiva como se refere à figura paterna.



Figura 6 — Momento em que Artie revela o seu sentimento de culpa.

Fonte: Spiegelman, 2016, p. 204.

De acordo com Garcia (2006, p.224), *Maus* não é “a história do Holocausto, mas a história do legado” absorvido pelo filho que não passou pelos campos de concentração, e que, contudo, herda o peso dessa experiência. A sequência acima mostra o sentimento que acompanha a segunda geração, a culpa, pois, nenhuma experiência ocorrida no presente pode ser comparada ao passado violento. A confusão entre compreender o passado e conseguir lidar com as próprias experiências e frustrações no presente, sem a necessidade de compará-las, é uma das questões levantadas em *Maus*. Separar o pai, a quem, segundo o senso comum, deveria amar e admirar, do sobrevivente, para, então, compreender a sua própria identidade é o enredo de *Maus*. A personagem Artie mostra, continuamente, que o peso das experiências paternas transformou a sua relação em um fardo que o afastava da convivência com o pai. Realizar a viagem ao passado foi uma forma de se reconciliar com Vladek, sem esconder seu posicionamento em relação às atitudes do pai, e consigo mesmo.



Figura 7 — O processo criativo de Maus explicado em *Metamaus*.

Fonte: Spiegelman, 2012, p. 12.

Assim, o trabalho de Spiegelman representou uma ruptura com os quadrinhos de massa, incentivou novos artistas a criarem narrativas autobiográficas com liberdade artística e literária e rompeu definitivamente com a ideia de quadrinhos atrelados somente ao público infantojuvenil. Essa perspectiva artística em relação aos quadrinhos passou a ser seguida em outros países e modificou as relações estabelecidas entre os artistas e suas obras. Atualmente *Fun home*, da norte-americana Alison Bechdel, e *Persépolis*, da artista iraniana Marjani Sartrapi, são exemplos de romances gráficos produzidos por mulheres que abordam suas memórias por meio desse gênero.



## 1.4 OS QUADRINHOS NA ESPANHA

A Espanha, assim como outros países, não ficou alheia às tendências dos quadrinhos. No final do século XIX, as ilustrações em preto e branco já apareciam nas páginas dos jornais espanhóis como ilustração. O mais conhecido desse período é o artista catalão Josep Luís Pellicer Montseny (1842-1901). Seus trabalhos, realizados por meio do traço fino, quase uma fotografia, trouxeram para os jornais a possibilidade de apresentar as notícias por meio de imagens. Pellicer foi correspondente da Terceira Guerra Carlista (1872-1876) e de outros conflitos bélicos do século XIX, dos quais sua obra se tornou um importante registro do cotidiano violento ali vivenciado.



Figura 8 — Cena que representa a explosão de um carro de munição, Somorrostro<sup>14</sup>.  
Fonte: PELLICER MONTSENY, José Luis, 1874.

Segundo Martin (2006), os quadrinhos espanhóis no formato de vinhetas apareceram no início do século XX, nas revistas satíricas, nas revistas de humor, nas revistas ilustradas e familiares que surgiram no momento em que a burguesia chega ao poder e busca legitimar sua posição. As relações de trabalho, sem qualquer legislação que as orientasse, atraíam profissionais de diversas áreas que faziam com que os quadrinhos fossem apenas uma

<sup>14</sup> “Explosión de un carro de municiones de guerra en la mañana del 19 del actual Edición del día 30 de marzo de 1874. Editor y director, d. Abelardo de Cárlos. Apuntes remitidos por el Sr. Pellicer. El 19 de marzo a la ‘hora del reparto de provisiones y delante de la iglesia de San Juan [...] había un inmenso numero de soldados [...]. De repente una llamarada vivísima [...], y resuena a la vez un estruendo horroroso; habíase incendiado [...] uno de los citados carros...” Disponível em: <<http://www.albumsiglo19mendea.net/cas/palabrafichadescriptiva.php?foto=001152&codigo=1152&pag=2&texto=Pellicer%20Montseny%2C%20Jos%E9%20Luis>>. Acesso em: 5 set. 2017.



complementação da renda familiar e não uma profissão a ser seguida. Essa realidade gerou uma situação análoga às relações americanas entre artistas e editores, ou seja, controle da obra pelo editor, remuneração baixa e perda dos direitos autorais. Segundo Martín (2006), o cenário dos quadrinhos no início do século XX era composto por:

[...] escritores y dibujantes medíocres que fabrican historietas por encargo, que trabajan por un precio mínimo, sin ningún reconocimiento de sus derechos, realizando obras menores en las que no ponen gran interés y que muchas veces están inspiradas cuando no plagiadas de historietas anteriores. (MARTÍN, 2006)<sup>15</sup>

Além disso, é necessário considerar a constituição da sociedade espanhola naquele período, pois de acordo com Beevor (2005, p.15), a Espanha do início do século XX contava com uma população de 18 milhões de habitantes, da qual mais da metade vivia no campo e não tinha acesso à educação formal, ou seja, altos índices de analfabetismo. Esse cenário econômico passou por transformações a partir da Primeira Guerra Mundial, ocorrida entre 1914 e 1918. Por não participar diretamente do conflito, a Espanha começou a suprir as deficiências alimentares e armamentistas dos países vizinhos envolvidos diretamente na guerra. A demanda por produtos industrializados espanhóis cresceu de tal forma que a necessidade de mão de obra gerou grande êxodo rural. Milhares de espanhóis deixaram a vida no campo em busca de trabalho em cidades como Madrid e Barcelona. Entretanto, a estrutura das cidades não comportava tamanho contingente e o resultado foi a precarização das condições de vida e de trabalho.

O milagre econômico espanhol teve a duração de quatro anos e terminou junto com o conflito. Em virtude da reconstrução do pós-guerra, o país perdeu seus principais compradores e, conseqüentemente, a oferta de produtos se tornou maior que a procura por eles. O resultado foi o empobrecimento da população e, mais uma vez, a Espanha entrava em recessão. Além disso, o cenário social era outro, pois os camponeses se tornaram trabalhadores urbanos. Sem perspectiva de trabalho, o desemprego e a precariedade das condições de vida aumentou a insatisfação com o governo e fomentou o aparecimento de novas ideologias que se alinhavam aos ideais de esquerda. A partir da Segunda República, em 1931, a mudança nas políticas educacionais impulsionou o mercado editorial a ampliar a oferta de livros e quadrinhos. As cidades de Madri, Barcelona e Valência se tornaram centros de produção e distribuição das obras e, durante curto período de liberdade, trouxeram para os

---

<sup>15</sup> Disponível: <[www.tebeosfera.com/documentos/la\\_industria\\_editorial\\_del\\_comic\\_en\\_espana.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/la_industria_editorial_del_comic_en_espana.html)>. Acesso em: 21 set. 2017.

jornais as histórias em quadrinhos. De acordo com Vilches (2014, p. 72), inúmeras revistas surgiram a partir dos anos 1920, como a *TBO* (título que deu origem ao termo *tebeo*<sup>16</sup>), famosa revista em quadrinhos que, com uma variedade de temas que abrangiam os públicos adulto e infantil, ganhou visibilidade e se tornou sucesso editorial da época.



Figura 9 — Exemplar da Revista *TBO*, 1936<sup>17</sup>.

Durante a Guerra Civil (1936-1939), as revistas se dividiram de acordo com as regiões de conflito e passaram a ser um veículo de propaganda das diferentes ideologias. De acordo com Martín<sup>18</sup> (2008):

<sup>16</sup> De acordo com Barrero (2015, p.360) o termo tebeo “se trata de un modismo que surge de la popularización del TBO, revista de historietas que nació en 1917 [...] En España ha servido para nombrar cualquier tipo de publicación de historietas...”

<sup>17</sup> Disponível em: <[https://www.tebeosfera.com/publicaciones/tbo\\_1936\\_buigas\\_bauza-el\\_cuento\\_infantil-.html](https://www.tebeosfera.com/publicaciones/tbo_1936_buigas_bauza-el_cuento_infantil-.html)>. Acesso em: 19 set. 2017.

<sup>18</sup> Disponível em: <[https://www.tebeosfera.com/documentos/los\\_tebeos\\_de\\_la\\_guerra\\_civil\\_espanola.\\_ninos\\_y\\_propaganda\\_presentacion-.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/los_tebeos_de_la_guerra_civil_espanola._ninos_y_propaganda_presentacion-.html)>. Acesso em: 20 set. 2017.

En la España de Franco los carlistas y los falangistas se aplicaron desde fecha muy temprana a catequizar políticamente a los niños, y para ello utilizaron entre otros médios los tebeos y las revistas, con historietas e ilustraciones contundentes, de baja calidad pero muy eficaces y altamente perversos como armas de aquella incruenta pero mortal guerra de papel de la propaganda. Por el contrario, los tebeos de la España de la República mantuvieron su función recreativa, sin contenidos políticos y sin desempeñar ninguna función de propaganda, a salvo de los casos aislados de algunas cubiertas de tebeos e historietas bufas de milicianos y alusivas a la guerra, sin trascendencia. Mientras que los escasísimos tebeos editados por partidos políticos de izquierda no lograron continuidad al no interesar a los niños.

Os quadrinhos como propaganda política foram uma das ferramentas mais utilizadas pelos fascistas durante e, principalmente, depois da guerra. Os conteúdos ligados aos valores católicos e a busca por um ideal de indivíduo altruísta, que luta pelo bem, pela ordem e por Deus, eram o apelo diário atrelado à necessidade de entretenimento. A revista *Flechas y Pelayos*, uma das mais populares do período, é um exemplo de quadrinhos de viés ideológico, a começar por seu subtítulo “Por el imperio hacia Dios”<sup>19</sup> e o símbolo da Falange Española, organização nacionalista fundada por Primo de Rivera, em 1933.

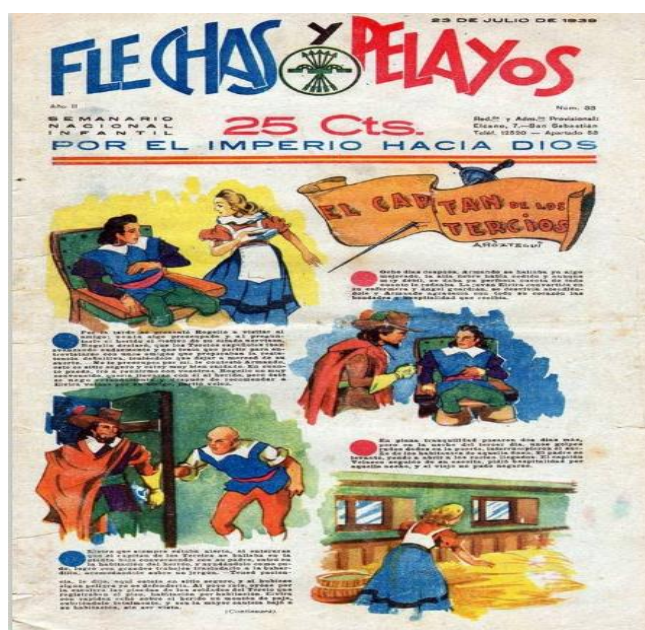


Figura 10 — Exemplar da Revista *Flechas y Pelayos*<sup>20</sup>, 1938.

<sup>19</sup> “Para um império em direção a Deus”.

<sup>20</sup>Disponível em:

<[https://www.tebeosfera.com/numeros/flechas\\_y\\_pelayos\\_1938\\_fet\\_y\\_de\\_las\\_jons\\_33.html](https://www.tebeosfera.com/numeros/flechas_y_pelayos_1938_fet_y_de_las_jons_33.html)>. Acesso em: 20 out. 2017.

Com o fim da Guerra Civil, o mercado editorial espanhol se desenvolveu e se tornou uma das atividades econômicas mais prósperas em um período de grande penúria. Isso se deve ao apoio institucional dado pelo regime e, principalmente, pelo valor das revistas para o consumidor final, uma peseta. Em um país economicamente arruinado e fisicamente destruído, o humor foi o meio encontrado para extravasar as frustrações, burlando parcialmente a censura imposta pelo franquismo. Para Altarriba:

A pesar de los inconvenientes, España empezó a reír poco después de la guerra. Lo hizo con urgencia, lo hizo por higiene mental, por mero afán de supervivencia. Y una de las características más reseñables de esta producción fue que no solo se rió dentro de unas circunstancias todavía atroces sino que se rió de esas mismas circunstancias atroces. (ALTARRIBA, 2001, p. 25)

Os *tebeos* ganharam força e espaço entre todos os segmentos sociais não somente por seu baixo custo como também por seu conteúdo humorístico que agradava a diferentes faixas etárias. Entretanto, os quadrinhos desse período foram, ao longo do tempo, perdendo em qualidade e evolução. Durante a ditadura franquista, a editora Bruguera agregava grande parte dos artistas espanhóis e controlava boa parcela do mercado editorial.

A situação de exploração artística, econômica e, principalmente, de controle total das obras fez com que, em 1957, Guillermo Cifré, Carlos Conti, Josep Escobar, Eugenio Giner e José Peñarroya, os mais talentosos artistas espanhóis da editora Bruguera, se demitissem e, em uma tentativa heroica, criaram uma revista espanhola livre da censura e das grandes corporações. A saga dos cinco cartunistas que desafiaram o sistema político e econômico da década de 1950, em plena ditadura, está retratada no romance gráfico *El invierno del dibujante*, do artista valenciano Paco Roca.

Apesar da qualidade e da liberdade artística, o lançamento de *Tio Vivo*, a primeira revista autônoma e livre da censura editorial, não alcançou o sucesso esperado por duas práticas comuns durante a ditadura: o falso testemunho, no citado caso feito pelo artista Manuel Vázquez Gallego, que fez denúncia às autoridades da época em troca de dinheiro, e o boicote articulado pela editora Bruguera junto aos distribuidores para impedir que *Tio Vivo* não prosperasse dentro do território espanhol.



Figura 11 — Exemplar da Revista *Tio Vivo*<sup>21</sup>, 1958.

O destino dos artistas, após o fracasso, foi voltar, em 1960, novamente para a editora que os boicotou e que, até a chegada da televisão, reinou absoluta na criação, impressão e distribuição de quadrinhos na Espanha. A força que a editora Bruguera exercia no mercado editorial pode ser comprovada pela grande quantidade de títulos lançados por ela, bem como a quantidade de exemplares vendidos em um país em crise.

Segundo Altarriba (2001), a revista *Pulgarcito*, uma das mais populares da editora, chegou a ter uma tiragem de duzentos mil exemplares. Os inúmeros títulos lançados a partir dos anos quarenta para atender à crescente demanda do mercado são, em sua maioria, ruins e de baixa qualidade. Para Martin (2006), isso se deve à falta de profissionalização do meio, bem como à falta de matéria-prima para a produção de quadrinhos com o mínimo de qualidade. Ainda, de acordo com Altarriba (2001, p. 25), “no hay dinero, no hay materias primas, pero hay ganas de divertirse o, al menos, de perder de vista tanta desgracia. Porque el precipitado regreso de los tebeos a los quioscos obedece a la demanda del público”.

<sup>21</sup>Disponível em: <[https://www.tebeosfera.com/publicaciones/tio\\_vivo\\_1957\\_crisol\\_bruguera.html](https://www.tebeosfera.com/publicaciones/tio_vivo_1957_crisol_bruguera.html)>. Acesso em: 6 jul. 2017.



A demanda por entretenimento de fácil acesso e de baixo custo manteve o mercado editorial alheio à crise. Nos anos de 1950, começaram, , as primeiras dissidências contra o regime e os movimentos de vanguarda buscavam espaço e voz em meio a repressão. Por sua vez, o cerceamento das liberdades individuais e o controle rígido da produção cultural inibiam qualquer tentativa de acabar com o regime vigente. Mas o silêncio foi, aos poucos, dando espaço a pequenas, mas significativas mudanças. Já no final dos anos 1960, o controle sobre a produção intelectual foi, gradativamente, diminuindo. Com a morte do ditador Francisco Franco, em 1975, o processo de redemocratização e a volta das liberdades individuais trouxeram a necessidade de se construir uma nova identidade artística para a Espanha. Os quadrinhos passaram a acompanhar essa tendência e, principalmente, a falar abertamente sobre os eventos ocorridos durante a ditadura. O primeiro a relatar suas vivências pelo viés autobiográfico foi Carlos Giménez, em sua obra *Paracuellos* (1977).

O autor madrilenho, nascido em 1941, perdeu o pai quando tinha um ano de vida e, ainda pequeno, teve que enfrentar a morte da mãe, vítima de tuberculose. Sem o acolhimento de parentes, foi levado junto com seu irmão a vários abrigos de Madri e proximidades. A experiência de oito anos em uma situação de fome, miséria, desamparo e solidão é o enredo de *Paracuellos*. As inovações dessa obra não se resumem apenas à estética realista, toda em preto e branco, mas pelo relato doloroso de uma infância submetida à vivência dos abrigos sob o controle do Estado franquista. De acordo com Vilches:

La crudeza con la que Giménez contó esas historias sorprendió tanto en su momento que tras un infructuoso intento de publicación por entregas en revistas españolas la primera edición se hizo en Francia; ningún editor español confió en que algo así pudiera venderse. Las miradas terribles de sus niños, que, sin embargo, nunca dejaron de serlo y de disfrutar de su imaginación, fueron y son una de las imágenes más icónicas del cómic español”. (VILCHES, 2014, p. 138)

Os relatos de Giménez deram voz a uma geração que, apesar de não ter vivenciado a guerra, era herdeira de um passado ignorado pelo Estado e, sem vínculos familiares, abandonada à educação oferecida pela Falange Espanhola. Em entrevista ao jornal *El País* (2016), o autor argumenta que:

Cuando empecé a contar estas historias lo hice movido por la necesidad de que se supiera como habíamos vivido los niños de estos hogares. Pensaba que si no lo contaba nadie, si no quedaba un documento que lo recordara sería como si no hubiera existido. Un amigo mío me dice: “La Memoria

Histórica, Carlos, la inventaste tú, sólo que tú no sabías que se llamaba así”<sup>22</sup>.

As memórias de Giménez podem ser divididas em duas partes: a vida dentro dos abrigos e a sua vida fora deles. A primeira parte se encontra distribuída em sete volumes de *Paracuellos*, enquanto a vida fora dos muros das instituições é narrado em *Barrio*, lançado em 1977, em que narra o seu retorno ao bairro onde nasceu e redescobre os amigos, a vizinhança e a vida em liberdade.



Figura 12 — Sequência de *Paracuellos 3* que narra um dia de visitas.

Fonte: GIMÉNEZ, 1999, p. 29.

Ao tratar de suas memórias em quadrinhos, Giménez não apenas trouxe sua memória em forma de imagens como garantiu os direitos autorais de sua produção. Esse

<sup>22</sup>Disponível em: <[https://elpais.com/cultura/2016/11/23/actualidad/1479926041\\_303684.html](https://elpais.com/cultura/2016/11/23/actualidad/1479926041_303684.html)>. Acesso em: 2 out. 2017.

posicionamento, inédito dentro do mercado editorial lhe garantiu liberdade para criar e divulgar sua obra e modificou as relações estabelecidas entre o autor e sua obra pois:

[...] se ha convertido en un medio situado en la encrucijada de las formas expresivas más actuales y cargado de un potencial contestatario de primer orden, se encuentra en la cresta de la ola, en el filo mismo de la modernidade. Por lo tanto no solo no siente ningún complejo por llevar a cabo esta tarea sino que la percibe como una forma de promoción social y de reconocimiento artístico. Los planteamientos personales adquieren la mayor relevancia porque ahora no se trata de cumplir con el encargo de “producir”, sino de “hacer obra”. La historieta, concebida y difundida como un entretenimiento básicamente infantil y relativamente desechable, se transforma en un producto de autor. (ALTARRIBA, 2001, p. 316)

A produção de quadrinhos direcionada ao público adulto cresceu nos primeiros anos após a morte de Franco e, pouco depois da transição para o regime de monarquia parlamentarista, revistas de quadrinhos direcionadas para o público adulto começaram a surgir. Os artistas espanhóis, que até aquele momento criavam para o mercado externo, encontraram nas revistas *El Víbora* e *El Jueves* espaço para a experimentação e divulgação de seus trabalhos para o público espanhol. Muitos artistas que hoje desenvolvem romances gráficos iniciaram suas carreiras publicando nessas revistas.



Figura 13 — Exemplar<sup>23</sup> da primeira edição da Revista *El Víbora*, n. 01, 1979.

<sup>23</sup> Disponível em : [https://www.tebeosfera.com/publicaciones/vibora\\_el\\_1979\\_la\\_cupula.html](https://www.tebeosfera.com/publicaciones/vibora_el_1979_la_cupula.html). Acesso em: 02 out. 2017.



O sucesso das revistas adultas passou pela crise dos anos 1990 e, no caso da *El Víbora*, sobreviveu até 2005, ano em que encerrou suas atividades. A revista *El Jueves* é uma das poucas remanescentes que ainda encontra espaço dentro do mercado espanhol. As revistas infantis, principalmente as lançadas pela Bruguera, tiveram seu fim em 1986, quando a editora encerrou suas atividades por problemas financeiros.

## 1.5 UM OUTRO OLHAR SOBRE O PASSADO

Como já abordado anteriormente, *Maus*, de Art Spiegelman, inspirou inúmeros artistas a seguirem o caminho dos *comics* autobiográficos. Na Espanha, o fenômeno dos romances gráficos aconteceu em um momento de decadência do formato de historietas tradicionais para adultos e dos *tebeos* infantis.

Segundo Vilches (2014), com o fechamento da editora Bruguera, em 1986, e de outras tantas revistas elaboradas em território espanhol, o mercado foi dominado por obras internacionais, no caso o mangá japonês e os *comic books* americanos da Marvel e da DC Comics. Os autores passaram a se dedicar a projetos menores, ilustrações ou trabalhos direcionados ao mercado externo. Os anos 1990 foram de poucas produções e inovações para os quadrinhos espanhóis. A revista *El Víbora* foi uma das poucas destinada ao público adulto que ainda resistia em meio ao processo de desaparecimento de trabalhos nacionais.

Um trabalho publicado nesse período foi *Um largo silencio* (1997), de Miguel Gallardo e Francisco Gallardo Sarmiento. A obra é uma mistura de texto autobiográfico escrito por Francisco, mesclado com quadrinhos do filho Miguel, reproduções de fotos e documentos. A obra é uma reconstrução do passado, que encontrou, nesse formato, um meio de rememoração. No primeiro momento, o romance gerou pouco interesse de leitores e editores que não o compreendiam. Era uma obra bastante diferente que desenterrava o passado e o colocava novamente em cena de forma direta, sem medo de expor seus medos, posicionamentos e fracassos. Para Perez<sup>24</sup> (2012), a obra é “un testimonio directo de aquella locura fratricida totalmente alejado de la visión épica e incluso ‘nostálgica’ que nos han ofrecido algunas películas españolas”. Lançada por Edicions de Ponent, a obra era encontrada em poucas lojas especializadas de *comics* e, por meio do marketing informal, foi adquirindo visibilidade.

---

<sup>24</sup> Disponível em:

<<http://pepoperez.blogspot.com.br/2012/04/un-largo-silencio-francisco-gallardo.html>>. Acesso em: 4 out. 2017.

O início dos anos 2000 foi marcado por mudanças políticas e, principalmente, econômicas. O crescimento econômico nesse período impulsionou o aparecimento de novas editoras interessadas em quadrinhos nacionais e trouxe uma nova perspectiva para os artistas desenvolverem seus trabalhos voltados ao público espanhol. A necessidade de resgatar a memória dos eventos ocorridos durante a guerra foi impulsionada pela criação da *Ley de Memoria Histórica* (52/2007) em que a investigação de desaparecidos e o apoio institucional foram estabelecidos para que se pudesse abordar o tema. No cinema, filmes como *O labirinto do Fauno* (2006), de Guillermo del Toro, e *Las 13 Rosas* (2007), de Emilio Martínez-Lázaro, retratam a violência do conflito pela perspectiva dos perdedores, no caso, os que combateram a favor da República.

Seguindo essa tendência, os romances gráficos começaram a surgir a partir de artistas renomados como Carlos Giménez, com *Malos Tiempos: 36-39*; Antonio Altarriba e Kim, com *El arte de volar* e *El ala rota*; Paco Roca, artista valenciano, iniciou sua carreira na revista *El víbora* e vem desenvolvendo inúmeras obras premiadas, como *Los surcos del azar* (2013), *Arrugas* (2010), indicada ao Prêmio Eisner, *El invierno del dibujante* (2013), e outras que se encontram publicadas em vários países. De acordo com Garcia (2012) a volta ao passado e a introdução de elementos históricos e autobiográficos são uma das características marcantes do romance gráfico que o difere dos quadrinhos convencionais.

## 1.6 A PUBLICAÇÃO DE *EL ARTE DE VOLAR*

Os romances gráficos que recriam o período da Guerra Civil são um fenômeno relativamente recente. *El arte de volar*, de Antonio Altarriba<sup>25</sup> e Kim<sup>26</sup>, é um romance gráfico

---

<sup>25</sup> Antonio Altarriba, nasceu no ano de 1952, na cidade espanhola de Zaragoza. Filho único de Antonio Lope e Petra, envolveu-se desde a infância com os *tebeos*, paixão que o acompanhou em sua trajetória acadêmica nos anos 1970. Começou a escrever roteiros para Luis Royo, uma parceria que, entre 1978 a 1983, rendeu vários trabalhos publicados nas revistas *El Víbora*, *Comix Internacional* e *Ramplas*. Licenciado em Filologia Francesa pela Universidade de Zaragoza, tornou-se catedrático de Literatura Francesa na Universidade do País Vasco. Durante seu período como professor e pesquisador, lançou diversos trabalhos sobre quadrinhos, como a *Revista Neuróptica – Estudios sobre el cómic*<sup>25</sup>, a obra *La España del Tebeo – La historieta española de 1940 a 2000*<sup>25</sup> (2000), além dos romances *Amores Locos* (2005) e *El brillo del gato negro* (2008). Com o sucesso de *El arte de volar* (2009), lançou mais quatro romances gráficos: *El ala rota* (2016), *El perdón y la furia*, *Yo, asesino*, y *Cuerpos del delito* (2017). Atualmente se encontra aposentado e dedica seu tempo à elaboração de roteiros e divulgação de suas obras.

<sup>26</sup> Joaquin Aubert Puigarnau, conhecido pelo nome artístico Kim, nasceu em 1942, em Barcelona. Formado em Belas Artes, iniciou seu trabalho com pinturas e, influenciado pelo movimento *underground* americano dos anos 1970, começou a desenvolver trabalhos para a revista *El víbora*, jornais e outras revistas. Seu trabalho mais conhecido é a tira semanal *Martínez El Facha* (1976),

lançado, inicialmente, por Edicions de Ponent em 2009. Na Espanha, o romance gráfico foi considerado o “Maus Espanhol” por apresentar alguns pontos de convergência com a obra de Spiegelmann. Um dos aspectos que levam à comparação começa pelo foco narrativo: filhos que se propõem a narrar a trajetória paterna por meio dos quadrinhos. Passado esse primeiro ponto de convergência, o enredo de *El arte de volar* representa a trajetória paterna como em um álbum de família, que conduz o leitor a um resgate das memórias e, consequentemente, à história dos principais eventos ocorridos na Espanha ao longo do século XX.

O lançamento do romance, em 2009, coincidiu com o renascimento dos quadrinhos espanhóis bem como à efervescência dos debates sobre os eventos ocorridos durante a Guerra Civil Espanhola. As condições de publicação, bem como a demanda por histórias que abordassem a memória, encontrou espaço tanto dentro das grandes distribuidoras quanto das editoras que passaram a se interessar por obras nesse formato. Aos poucos *El arte de volar* se destacou, alcançando uma vendagem significativa. O sucesso inesperado veio acompanhado de importantes prêmios na Espanha, a saber: Premio del Salón del Cómic de Barcelona, Premi Nacional de Còmic de Catalunya, Premio Cálamo, Premio de la Crítica.

Em 2016, a obra passou a ser distribuída pela Norma Editorial com reedição da capa, revisão do prólogo escrito por Antonio Martí e inclusão de um *spin-off*. Não foi possível encontrar dados concretos sobre a quantidade de obras vendidas em território espanhol por dois fatores: a forma de organização e distribuição dos romances e a falta de dados confiáveis fornecidos pelas próprias editoras. Entretanto, *El arte de volar* e *El ala rota* estão entre as três obras mais vendidas da Norma Editorial<sup>27</sup> no segundo semestre de 2017 e já se encontram na terceira edição. Atualmente, a obra se encontra traduzida em mais de dez países. No Brasil, foi lançada pela editora Veneta e, em breve, *El ala rota* deverá ser lançada no mercado brasileiro.

---

publicada durante 38 anos na revista semanal *El Jueves*, na qual encerrou sua colaboração em 11 de março de 2015. Em parceria com Antonio Altarriba, é responsável por *El arte de volar* (2009) e *El ala rota* (2016), duas obras que ganharam visibilidade e inúmeros prêmios, entre os quais o Premio del Salón del Cómic de Barcelona, Premi Nacional de Còmic de Catalunya, Premio Cálamo, Premio de la Crítica.

<sup>27</sup> Em resposta à solicitação sobre o número de exemplares vendidos, a Norma Editorial alegou que não poderia fornecer esses dados, mas declarou que as obras já estão na 3ª. edição.

## CAPÍTULO 02

### EL ARTE DE VOLAR E OS RASTROS DA MEMÓRIA

#### Apague os rastros

O que você disser, não diga duas vezes.  
 Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.  
 Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato  
 Quem não estava presente, quem nada falou  
 Como poderão apanhá-lo?  
 Apague os rastros!

Cuide, quando pensar em morrer  
 Para que não haja sepultura revelando onde jaz  
 Com uma clara inscrição a lhe denunciar  
 E o ano de sua morte a lhe entregar  
 Mais uma vez:  
 Apague os rastros!

(Assim me foi ensinado.)

- Bertold Brecht

Os rastros deixados pela memória são fragmentados e, muitas vezes, dolorosos. A Espanha, ao longo da primeira metade do século XX, enfrentou a Guerra Civil e, posteriormente, uma ditadura que impôs um silêncio de mais de quarenta anos. O poema de Brecht refere-se à necessidade de deleção como meio de sobreviver à sociedade moderna, cujos valores corroboram para o apagamento e o esquecimento do sujeito. Deixar rastros seria, nesse caso, um ato de resistência à ordem estabelecida, assim como no romance *El arte de volar*, no qual o narrador busca, nos rastros da memória paterna, compreender a própria história em uma luta contra o esquecimento.

O resgate da memória individual, considerado fundamental da reconstrução da história e da memória coletiva de conflitos violentos, é um fenômeno relativamente recente. Até o final do século XIX, a elaboração da memória era atrelada aos relatos oficiais e aos monumentos que visavam ao culto e à manutenção da versão oficial sobre os fatos. De acordo com Todorov (2013, p. 13), “Los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria”. Na verdade, os regimes totalitários tornaram explícitas a manipulação e a perpetuação da memória sob a perspectiva dos vencedores, cuja versão dos fatos não era compactuada por grande parte dos indivíduos que, no entanto, eram obrigados a aceitar. Apesar disso, o século XX entrou para a

história como o mais breve<sup>28</sup>, porém o mais violento desde que a humanidade passou a registrar os eventos como marcos históricos. Os conflitos ultrapassaram fronteiras e o que antes era restrito a uma determinada localidade passou a ter alcance global. Os rastros deixados marcaram a história, principalmente a memória dos sobreviventes, e mudaram a percepção e o registro dos fatos. Em *O narrador*, Walter Benjamin afirma que a experiência era a fonte na qual todos os narradores fundavam suas histórias, porém, após os eventos ocorridos durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) uma nova realidade se apresentou: o empobrecimento de experiências comunicáveis. A memória passou a ser um lugar que poucos gostariam de visitar e, principalmente, partilhar com o outro. Porém, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a memória passou a ser um ato de resistência contra os regimes totalitários e uma forma de impedir que novas barbáries ocorressem. Tornar público o que aconteceu nos campos de concentração e em outros conflitos era uma forma de impedir o esquecimento e a negação. De acordo com Todorov,

Cuando los acontecimientos vividos por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber; el de acordarse, el de testimoniar[...] Así se restablece a los desaparecidos en su dignidad humana. La vida ha sucumbido ante la muerte, pero la memoria sale victoriosa en su combate ante la nada. (TODOROV, 2013, p. 20)

No cenário do pós-guerra, tão necessário quanto falar era obter um espaço no qual as memórias tivessem lugar e indivíduos dispostos a ouvir. Enquanto no mundo buscavam-se modos de representação e transmissão das memórias traumáticas, na Espanha, sob o regime do general Francisco Franco, a memória dos que perderam o conflito era suprimida por meio da censura e da versão oficial dos fatos. Foram mais de quarenta anos em que o silêncio predominou e que a memória de uma grande parcela da população foi impedida. O que se cultivou durante o regime franquista foi uma memória manipulada, a serviço da ideologia fascista. Nesse aspecto, Ricoeur (2014, p. 95) defende a existência de “três níveis operatórios do fenômeno ideológico: [...]distorção da realidade, de legitimação do sistema de poder, de integração do mundo comum por meio de sistemas simbólicos imanentes à ação”. O poder manifestado na arte, nas relações sociais e na formação das novas gerações não só distorcia os fatos como os negava, celebrando somente um lado da história. A partir da década de 1970, a transição da ditadura para a democracia possibilitou uma mudança social e política

---

<sup>28</sup> De acordo com Eric Hobsbawm em *Era dos extremos* (1995), o século XX foi o mais breve, tendo o início marcado pela Primeira Guerra Mundial, em 1914, e, o término, com o fim da Guerra Fria, travada entre Estados Unidos e a União Soviética, em 1991.

significativa. De acordo com Harris (2015), a transição da ditadura para a democracia foi considerada exemplar, haja vista que não foi preciso nenhum ato violento que ocasionasse um novo conflito. Contudo, a maior violência que essa transição permitiu foi o sentimento de impunidade em relação aos abusos ocorridos no passado e um pacto de silêncio que ignorava a história e a memória dos republicanos derrotados, negando-lhes um espaço para a transmissão e reelaboração da história.

Apesar de algumas manifestações artísticas que representavam esse passado traumático através dos quadrinhos, como os trabalhos de Carlos Gimenez com *Paracuellos* e de Miguel Gallardo com *Un largo silencio*, autores apresentados no primeiro capítulo, o que é possível considerar como um salto significativo no tratamento dado à memória sobre a Guerra Civil por meio dos *comics* é a instauração da *Ley de Memoria Histórica*, de 2007, regulamentando as medidas para resgate do passado e criando um espaço para a recuperação das memórias. Contudo, muitos sobreviventes já não estavam presentes para narrar a própria trajetória e o que se viu a partir de então foi a reelaboração do passado a partir da perspectiva da segunda e terceira gerações, compostas por filhos e netos. Nesse aspecto, Gagnebin ressalta a importância dessa nova geração em reelaborar o passado, pois, ao fazê-lo, o conceito de testemunha é ampliado, porque

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2009, p. 57)

O romance gráfico *El arte de volar* (2016), de Antonio Altarriba e Kim, se constitui como exemplo, ao unir a memória e a ficção para contar a história de Antonio Lope, uma personagem que viveu as mudanças políticas e sociais da Espanha ao longo do século XX e que, aos 91 anos de idade, decide pôr fim a sua vida, saltando do quarto andar do asilo onde morava. Para representar esse passado, o filho, testemunha do sofrimento do pai, empresta sua voz para revisitar o passado, oferecendo, por meio da narrativa, uma versão pessoal sob a perspectiva de um pai anarquista vítima de uma sociedade que não o representava. Os únicos rastros deixados por Antonio Lope foram cadernetas com memórias aleatórias, fotos e relatos transmitidos a seu filho Antonio Altarriba. Por sua composição fragmentária, a memória tal

como se apresentava, dificilmente poderia ser elaborada e reconstruída. A saída encontrada foi unir as memórias pessoais, a memória coletiva e a imaginação, na tentativa de impedir uma segunda morte, nesse caso a da memória paterna. O resultado dessa miscelânea é uma rememoração que, de acordo com Ricoeur

[...] enfatiza-se o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido. A marca temporal do antes constitui, assim, o traço distintivo da recordação, sob a dupla forma de evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação. (RICOEUR, 2014, p.73)

Por meio do romance, a memória individual se entrelaça com a memória coletiva e a história, compondo um enredo que abrange não somente a história da personagem, mas, ainda, parte da memória coletiva de muitos espanhóis, criando um elo com o passado e apresentando às novas gerações uma outra versão dos fatos ocorridos na Espanha ao longo do século XX.

A atividade historiadora é evidente na representação dos principais eventos históricos abordados no romance. Para as passagens em que a memória coletiva e os registros da época são inseridos na narrativa, o autor opta por imagens panorâmicas que permitem a criação de um contexto extraicônico<sup>29</sup> que, por sua vez, conduz os momentos em que as lembranças da personagem cedem espaço para a representação dos eventos ou locais onde a memória foi negada. Isso ocorre principalmente no segundo capítulo, quando é representado o momento da Guerra Civil. No contexto do conflito, a representação gráfica dos objetos que compõem aquele momento, como vestuário, automóveis e paisagens, se tornam, dentro da narrativa, índices verossímeis, que ensejam não apenas o trânsito da personagem, mas, também, ao leitor identificá-los como parte de sua própria história.

---

<sup>29</sup> De acordo com Cagnin (2014, p.62) “contexto extraicônico são os elementos externos e de natureza diversa que possibilitam compreender a história, principalmente por aqueles do repertório de cada leitor.”



Figura 14 — Referência a Alcaniz, povoado coletivizado durante a Guerra Civil.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 64.

A imagem anterior é um exemplo desse contexto extraicônico, uma referência feita à cidade de Alcaniz<sup>30</sup>, local bombardeado em 1938 pelas tropas italianas a mando do ditador fascista Mussolini, na época aliado ao general Francisco Franco. O ataque foi negado pelos dois lados do conflito e suas vítimas nunca tiveram direito ao dolo ou à retratação. Ao representar Alcaniz, situando-a dentro do contexto histórico, atribuindo-lhe sua importância naquele momento, a narrativa deixa de ser somente da personagem Antonio Lope e abre espaço para que a cidade e todos os que ali morreram encontrem seu lugar na história.

## 2.1 O ENREDO DE *EL ARTE DE VOLAR*

Para organizar a trajetória de Antonio Lope em uma narrativa verossímil, Altarriba partiu de três lugares: as memórias paternas, a história oficial e os recursos da ficção. A partir desses três aspectos, organizou um roteiro cíclico que, inicialmente, narra os momentos finais antes do salto e, a partir do primeiro capítulo, passa por uma analepse que apresenta a infância e, cronologicamente, avança pela juventude, maturidade, velhice e, novamente, retoma a narrativa inicial, concluindo-a. Dessa forma, pode-se dizer que o enredo é organizado de forma cíclica, pois, no romance, tanto no início como no término, são narrados os momentos finais de vida da personagem. Sobre isso, Mendes Antonio (2018, p. 12) afirma que “a obra é circular não só nesse sentido, mas nas relações entre as personagens, como a aliança de sangue entre pai e filho; a aliança de ouro do casamento [...]; a aliança de chumbo da amizade

<sup>30</sup> A cidade de Alcaniz foi uma das mais importantes coletividades anarquistas da Espanha. Em 1938, o bombardeio lançado sobre a cidade matou mais cidadãos que o ataque à cidade de Guernica, ocorrido um ano antes e imortalizado pela obra de Pablo Picasso.



com os camaradas anarquistas durante a Guerra Civil”. A simbologia da aliança, como elemento que pode unir – as escolhas realizadas antes e durante a guerra – ou aprisionar – as escolhas realizadas após o conflito e que o levam à ruína financeira e pessoal –, perpassa toda a narrativa, pois a trajetória de Antonio é elaborada com base nos vínculos que estabeleceu. Concomitante a essa circularidade do enredo, insere-se o tempo cronológico delimitado em cada abertura de capítulo. Contudo, a narrativa presente no interior de cada capítulo não é a do tempo cronológico propriamente dito, mas a do tempo da ficção no qual as peripécias de Antonio Lope se alinham aos acontecimentos históricos por meio de variações imaginativas. Para Ricoeur, “todas as referências a acontecimentos históricos reais são despojadas de sua função de representância no tocante ao passado histórico e se alinham ao estatuto irreal dos outros acontecimentos” (2016, p. 218).



Figura 15 — As páginas de abertura dos quatro capítulos de *El arte de volar*.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 15, 37, 129 e 173.

Dessa forma, cada capítulo faz uma marcação temporal em que presente e passado se encontram, mostrando a relativização do tempo entre a vida e a morte, no qual, segundo Martín (2017, p. 194), “la representación de la caída del personaje desde la cuarta planta hasta chocarse contra el suelo, al paso que organiza cronológicamente el tiempo narrativo, metaforiza los retazos de la existencia humana cuyas memorias también son fragmentarias”. Cada subtítulo se refere a um objeto ou imagem que marcou a trajetória da personagem naquele momento e que, de certa forma, interrompeu seu voo. No primeiro capítulo, *El coche de madera*, que corresponde ao terceiro andar, o automóvel é o elemento norteador dos sonhos de Antonio e de Basilio, mas acaba se tornando o causador da morte de seu amigo, ou seja, é um objeto que interrompe o primeiro voo da personagem.



Figura 16 — A morte de Basilio em um acidente de carro.  
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 35.

Em *Las alpargatas de Durruti*, novamente a personagem aparece em plena queda, agora no segundo andar. Nessa parte, a narrativa apresenta o início de sua fase adulta, a descoberta da sexualidade, sua pertença ideológica, e, ao fim desse período, o objeto que era motivo de orgulho – as alpargatas atribuídas ao líder anarquista Buenaventura Durruti<sup>31</sup> – é queimado junto com seus ideais. Esse capítulo, em especial, é o mais longo e o que apresenta os principais eventos históricos pelos quais a Espanha passou ao longo do século XX. Nele, o narrador insere a personagem devolvendo-lhe o heroísmo, a coragem, a vitalidade e os sonhos. Ao rememorar esse passado, o autor aborda eventos como o cotidiano da guerra sob a perspectiva dos combatentes anarquistas em favor da República, o êxodo de milhares de pessoas em busca de refúgio, a recepção do governo francês – os campos de concentração no sul da França – e a luta constante para sobreviver durante a Guerra Civil e, após, a Segunda Guerra Mundial. A sequência a seguir apresenta um episódio marcante na vida da personagem, a morte de seu amigo anarquista Vicente e a herança deixada por ele, as alpargatas que, segundo contava, pertenceram ao líder anarquista Durruti. A posse das alpargatas traduz aquilo que a personagem acredita, pelo qual luta e que, após a morte de Vicente, se propõe a manter: “¡¡¡Ni Dios, ni Patria, ni amo!!!”.

<sup>31</sup> Buenaventura Durruti Dumange (1896-1936) foi um líder sindical e revolucionário anarquista. Desde o início da Guerra lutou ao lado dos republicanos, assumindo papel de destaque como combatente e orador. Foi assassinado em 20 de novembro de 1936 em circunstâncias nunca esclarecidas.



Figura 17 — A morte de Vicente e o primeiro tiro de Antonio contra o inimigo.  
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 75.

Caminhando para a maturidade, o terceiro capítulo apresenta a personagem já no primeiro andar; o subtítulo *Galletas amargas* remete às escolhas equivocadas – o casamento com Petra, o golpe em Doroteo, a aquisição da fábrica de bolachas por meios escusos – e às consequências dessas ações que o levaram à ruína econômica e psicológica. Nesse capítulo é narrado o retorno à Espanha de Franco, um país bem diferente daquele pelo qual havia lutado, representando a morte simbólica dos seus valores como anarquista. A prisão do ser em si mesmo como forma de sobrevivência na Espanha da década de 1950, as relações sociais estabelecidas após a vitória dos fascistas e as consequências dessa nova realidade política e social culminam com a perda da identidade do sujeito, dando lugar à depressão.



Figura 18 — A separação de Antonio e Petra.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 170.

Por fim, chegando ao solo, *La madriguera del topo* é uma referência à depressão que o consumiu por quinze anos e que o levou a cometer o suicídio. A depressão representada na forma de uma toupeira que corrói o peito, as dores de se ver, pouco a pouco, sem vínculos afetivos, as limitações físicas impostas pela idade avançada justificam a morte como um alívio para quem a vida se tornara um fardo.

O *flashback*, iniciado na infância e concluído com a atitude final do protagonista, apresenta três voos simbólicos: o ideológico, o econômico e o afetivo. Cada tentativa de se sobressair, e até mesmo de encontrar a liberdade, resultou em fracassos que, aos poucos, levaram a personagem ao suicídio, com o ato de tomar para si o poder que lhe foi negado durante toda a sua vida e, por mais que os sofrimentos narrados no último capítulo possam apresentar a justificativa precisa, é uma atitude condenada em grande parte da sociedade ocidental.

O suicídio, muito mais que um tabu transmitido entre as gerações, é um poder que nunca esteve sob o domínio do próprio indivíduo. Pelo viés religioso, o poder sobre a vida está intimamente ligado a um poder supremo, nunca ao sujeito. O suicídio para algumas religiões como o Cristianismo e o Hinduísmo, por exemplo, é um ato condenável, pois significa o rompimento da alma e, conseqüentemente da relação do ser com o divino. Para Durkheim essa relação mediada pelas instituições religiosas “só modera a propensão ao suicídio na medida em que impede o homem de pensar livremente” (2000, p. 490).

Analisando sob o aspecto sociocultural, Foucault, em seu artigo *Direito de morte e poder sobre a vida* (1999, p.130), defende que o domínio sobre o próprio corpo não abrange o direito de se interromper a própria vida, pois, segundo o autor, a morte de cada indivíduo sempre esteve nas mãos do poder vigente. Decidir quando e como morrer é um ato de coragem e, ao mesmo tempo, de rebeldia, pois, ao manifestar seu desejo e colocá-lo em prática, a personagem rompe com a ordem política e religiosa, e passa a ter em suas mãos o domínio sobre si, deixando de ser dominado pelo poder que o aprisionou.

Nesse sentido, podemos comparar o voo de Antonio à figura mítica de Ícaro que, em busca de uma saída do labirinto no qual se encontrava preso, recebe as asas construídas por seu pai. Entretanto, contrariando a recomendação paterna de não se aproximar do Sol perde a sua capacidade de voar e, conseqüentemente, morre. Os voos da personagem de *El arte de volar*, assim como o voo de Ícaro, buscavam a liberdade, mas, ao contrariar a ordem pré-estabelecida pelo poder vigente, o castigo é a perda da identidade, ou seja, de si mesmo. O título metaforiza o suicídio como uma longa trajetória marcada por desilusões e fracassos na qual a única saída encontrada pelo protagonista foi a janela do asilo onde morava. Nesse aspecto Altarriba afirma:

[...] mi padre creyó que podía cambiar el mundo, suprimir el dinero, acabar con el poder arbitrario e instaurar la justicia en el mundo. La Historia le dio la espalda. [...] Así que fracasó en todo. No logró levantar el vuelo. En el álbum debe quedar claro que su verdadero triunfo, el que le hizo realmente despegar, fue su vuelo final. Por lo tanto habrá que presentar su muerte como victoria sobre la gravedad del mundo. De ahí el título<sup>32</sup>.

A vida que segue após esse voo encontra uma continuidade na nova edição em *spin-off*<sup>33</sup> que apresenta um episódio ocorrido após o lançamento do livro na França. Em *La casa del sol naciente* (2016, p. 207), o narrador apresenta o encontro com Chantal, uma personagem que também passou por uma situação difícil e que, em um momento de desespero, saltou da janela de um hospital e sobreviveu para contar sobre a experiência. Nesse capítulo não há o empréstimo de vozes e sim um narrador-personagem que, após a morte do pai e o sucesso da obra, também se liberta do luto e da culpa que o acompanhava na narrativa principal.

<sup>32</sup> Citação retirada do roteiro original. Disponível em: <<http://www.antonioaltarriba.com/wp-content/uploads/2012/05/guion.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

<sup>33</sup> De acordo com Barrero (2015, p. 351) Spin-off “se traduce por “salto hacia fuera” o “salpicadura”, en referencia a que un personaje que suscita el interés del público en una serie es sacado de ella para protagonizar otra en solitario y así expresar la comercialidad mediante esa derivación.”





Figura 19 — O encontro entre Altarriba e a leitora em “La casa del sol naciente”.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 222.

O uso de uma paleta de cores vivas, assim como a representação do autor, agora no presente da narrativa, modifica a percepção temporal, pois demonstra que o luto, se não superado, pode-se dizer que foi amenizado, e o sentimento de culpa, que antes o acompanhava, deu espaço à compreensão de que ainda há esperança e vida depois do voo, tanto para quem parte como para quem fica<sup>34</sup>.



Figura 20 — A representação do autor Antonio Altarriba em *El arte de volar* e no spin-off “La casa del sol naciente”.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 200 e 222.

<sup>34</sup> Sobre o *spin-off*, Altarriba (2016, p. 208) escreve: “En realidad no se llama Chantal. De hecho, ni siquiera conozco su nombre. Tampoco su historia. Sólo sé que vino hasta mí, permaneció cinco minutos a mi lado y se marchó. Nadie me ha hecho tanto bien en tan poco tiempo [...]. Me habló del vuelo, de la luz y de la libertad. Vino a confirmarme lo que yo sostenía con más empeño que certeza. Mi padre pasó la vida aprendiendo el difícil arte de volar. Sólo se aprende a volar cayendo muchas veces. Y mi padre cayó tantas que quiso convencerme de que al final, en su último salto, lo logró. Pero la gravedad, toda la gravedad, estaba ahí, con su ley, con toda su ley para cuestionármelo incesantemente. Ella, Chantal o como quiera que se llame, con su mirada transparente, disipó toda duda. Mi padre voló. Podría asegurarlo porque ella, muchos años atrás, había dado el mismo salto y nunca se había sentido tan ligera. Lo recordaba con claridad, yo diría que con nostalgia. Por supuesto la creí.”

Entre a primeira e a segunda edição não houve somente a mudança de editora, mas a de alguns elementos paratextuais importantes que complementam informações sobre a obra, sobre os elementos constitutivos do enredo e, principalmente, a mudança da capa e a adição do *spin-off* supracitado. Comparando com as imagens presentes ao longo da narrativa principal, até a representação de Antonio Altarriba sofre uma mudança entre a primeira imagem – presa ao passado traumático – e a última, quando é representado em *La casa del sol naciente*, em que a narrativa paterna não foi somente uma catarse da própria memória traumática como também uma forma de superá-la. Outra mudança significativa entre as edições foi a mudança gráfica da capa. As imagens a seguir apresentam as duas versões.

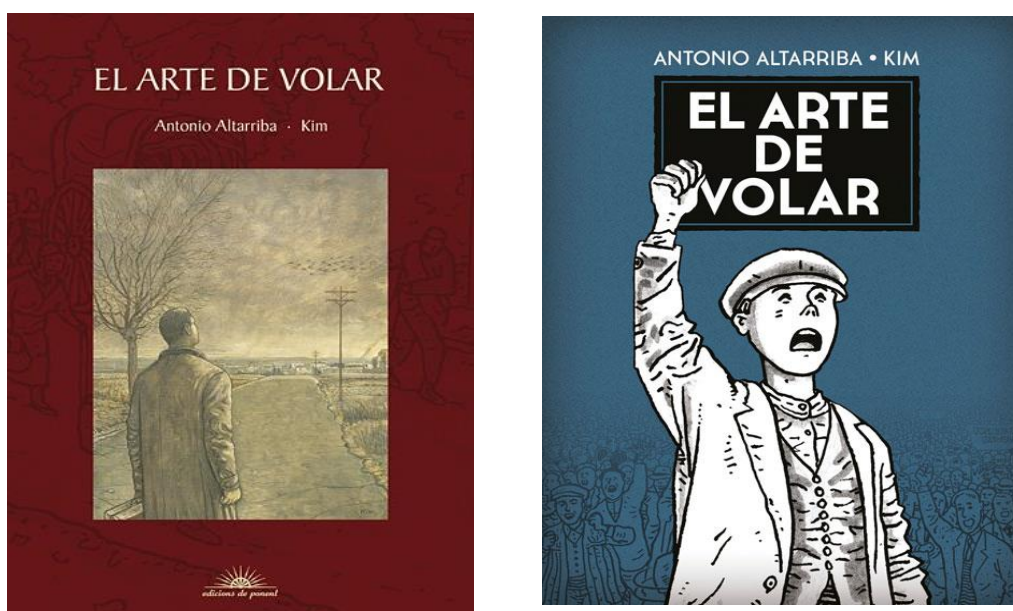


Figura 21 — As duas edições espanholas de *El arte de volar*.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2009 e 2016.

A primeira edição, lançada em 2009, apresenta uma focalização em terceira pessoa, na qual a personagem aparece de costas para o leitor, apenas contemplando o caminho à sua frente. A imagem escolhida remete a um momento crucial da narrativa, o retorno da personagem após a derrota das tropas republicanas. A volta ao país governado por Franco significa abdicar da própria história e assumir uma postura anônima, sem rosto, sem identidade e sem passado. Contudo, na última edição, lançada pela editora Norma, em 2016, a imagem escolhida é da personagem no período pré-guerra, em meio à conturbada situação política e econômica do país. A capa apresenta o jovem Antonio Lope e o localiza dentro de uma perspectiva sócio-histórica, na qual os gestos e a postura constituem sua verdadeira identidade como anarquista, operário e, principalmente, cidadão livre. De acordo com Eco



(2015, p. 210), a mudança da representação gráfica na capa demonstra sua declaração ideológica e seu universo de valores que funcionam como uma “rememoração da personagem em toda a sua individualidade”.

Vale ressaltar que, após o sucesso desse primeiro romance, Antonio Altarriba lançou, novamente em parceria com o cartunista Kim, *El ala rota* (2016), pela editora Norma. Nesse novo romance, Altarriba apresenta a trajetória de vida de sua mãe. Ao reapresentar a vida da mãe, o autor aborda uma outra forma de ter o voo impedido: nascer mulher em uma sociedade controlada pelo Estado e pela Igreja. Enquanto a personagem do primeiro romance tem suas tentativas de voo frustradas pelas adversidades políticas e ideológicas, a personagem de *El ala rota* nunca experimentou a sensação de voar.

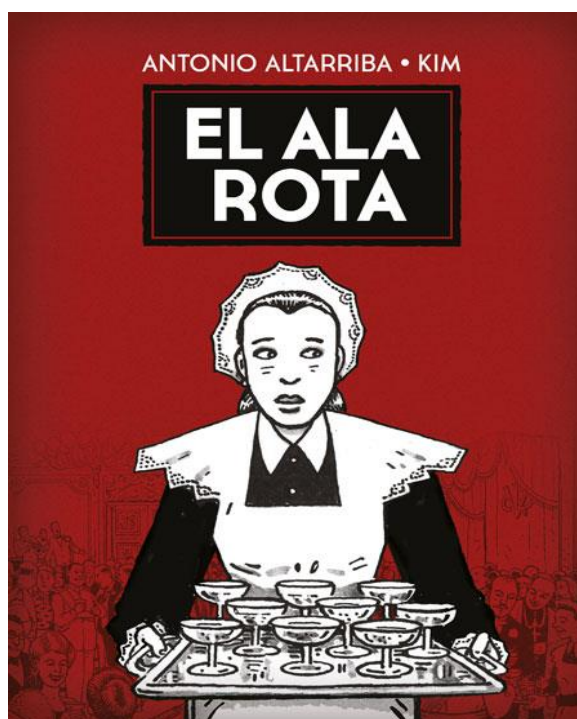


Figura 22 — Capa de *El ala rota*.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016.

Apesar de não ser objeto principal de nossa análise, esse romance se entrelaça em alguns momentos com *El arte de volar* e apresenta uma perspectiva diferente sobre alguns fatos narrados na primeira obra, pois a vida de Petra, mãe de Antonio Altarriba, apresenta uma versão sob a perspectiva das mulheres dentro do regime franquista. Diferente dos valores impostos pelos homens, as mulheres eram conduzidas por um forte código moral e religioso que as condicionava à solidão e ao silêncio.

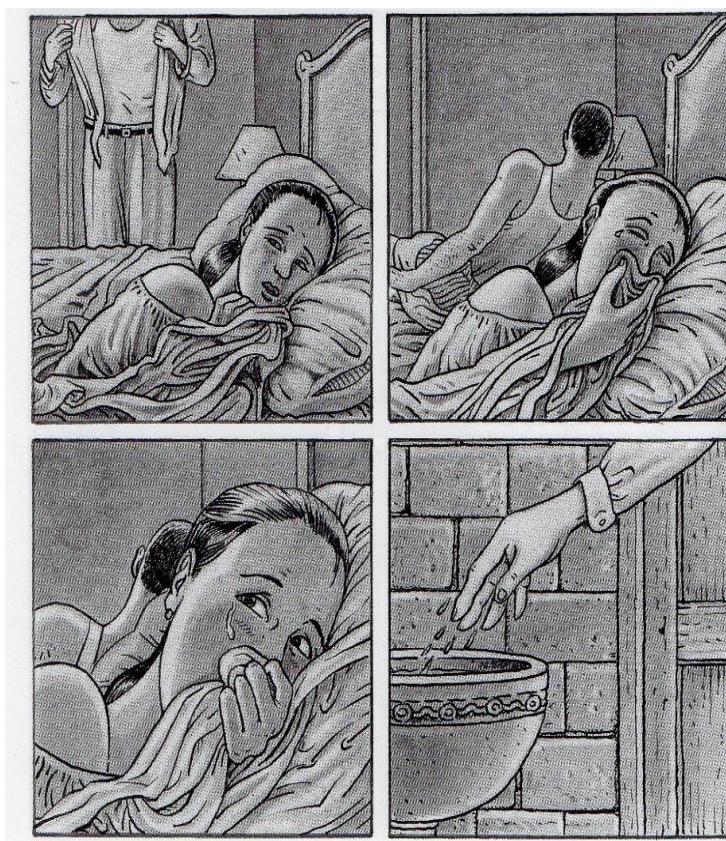


Figura 23 — O sofrimento de Petra com a indiferença de Antonio.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 170.

Se na versão paterna ainda havia rastros da memória, na versão feminina o autor descobriu a dimensão do silêncio da mãe em seu leito de morte e, a partir desse fato, investiga a história de Petra e redescobre uma mulher que carregou consigo a marca do machismo e da opressão desde o seu nascimento. Apesar de a obra resgatar o passado materno, diferentemente de *El arte de volar*, não há uma fusão de vozes entre mãe e filho, mas uma narrativa que representa a opressão sofrida pela personagem em sequências em que predomina a imagem, em uma clara demonstração da solidão e do silêncio que acompanha a narrativa de Petra.

## 2.2 EL ARTE DE VOLAR: AUTOFICÇÃO OU AUTOBIOGRAFIA?

Algumas mudanças significativas ocorreram entre a primeira e a última edição de *El arte de volar*, começando pelo prólogo. Na edição mais recente, Antonio Martí retoma o prólogo da primeira edição e o complementa com novas perspectivas sobre a obra. Tanto no primeiro quanto no segundo texto, o autor localiza o romance dentro do contexto histórico, colocando-se como uma testemunha, assim como Altarriba, da Espanha dos anos 1950 – o contexto social, a crise econômica, as relações afetivas estabelecidas durante a ditadura –,

sendo a obra um retrato da segunda geração nascida sob a repressão. Dentre os aspectos defendidos por Martí, em *Para una lectura correcta de El arte de volar* (2016, p. 4), é que a obra deve ser considerada um romance e não um texto autobiográfico ou um testemunho direto, pois

Cuando escribe Altarriba, lo que nos cuenta a través de la biografía fabulada de su padre, es en realidad la historia propia y personal del autor, que se identifica, mezcla y se funde en el presente y en el pasado con su padre, en el momento mismo en que escribe en las primeras páginas de la obra “mi padre que ahora soy yo(...) mi abuelo que ahora es mi padre (...) mis tíos que ahora son mis Hermanos”. Este es el momento crucial en el que el autor se confunde con su padre, en el que la biografía pasa a ser novela, y que esta se convierte a través de la ficción en el testimonio de ambos Altarriba. Hasta el punto de que, si bien se parte de una historia real, la capacidad fabuladora y la sabiduría narrativa del autor convierten la realidad en una obra de ficción digna de la mejor literatura. (MARTÍN, in *El arte de volar*, 2016, p. 06)

Um exemplo dessa perspectiva, que segundo Martí é equivocada, aparece em vários artigos como *La memoria en viñetas: historia y tendencia del comic autobiográfico*, de Manuel de La Fuente Soler, que analisa a obra de Altarriba e de Spiegelman e as coloca como relatos autobiográficos, e *La memoria de la Guerra Civil en viñetas: El arte de volar y Un largo silencio*, de Javier Sánchez Zapatero, nos quais o romance é apresentado como um *comic* não ficcional. Para Martí, as memórias paternas foram a base da narrativa, mas o caminho escolhido para dar sentido a esse passado foi a capacidade fabuladora de Antonio Altarriba em preencher, por meio da ficção, as lacunas existentes entre o passado e o presente, ou seja, o autor apresenta uma rememoração. Nesse aspecto, *El arte de volar* poderia ser considerado uma autoficção biográfica, no qual, segundo Colonna,

[...] o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula a sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva. (COLONNA, 2014, p. 44)

Nessa perspectiva, *El arte de volar* se baseia em memórias de Antonio Lope e, ao tecer o enredo, Altarriba faz uso de variações imaginativas que preenchem as lacunas existentes na memória pessoal. O fato de não ser um documento histórico ou uma autobiografia, como defende Phillipe Lejeune<sup>35</sup> – uma escrita comprometida com a verdade –,

---

<sup>35</sup> Para Lejeune (1994, p.64) “ El autor es, por lo tanto, un nombre de persona idéntico, que assume una serie de textos publicandos diferentes. Obtiene su realidad de la lista de esas otras obras que suelen encabezar el libro: “Del mismo autor”. La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor)

não é motivo para que não seja considerado uma forma de representação da memória traumática. O romance é o passado de Antonio Lope reconfigurado por uma pluralidade de sujeitos que oscila entre o verdadeiro e o imaginário.

A memória em *El arte de volar* é elaborada com esses pequenos fragmentos da memória individual de Antonio Lope, fincada em uma estrutura ainda maior que é a memória coletiva que, ao ser representada no romance, leva o leitor a realizar o que Eco (2017, p. 56) denomina como “passeios inferenciais”, em que “a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias”, trazendo à tona memórias impedidas, e abrindo, desse modo, espaço para a reelaboração do passado.

O “eu” enunciado nas primeiras linhas do romance não é a origem da narrativa, mas o depositário de outras histórias que ressurgem a partir de re-apresentação desse passado. Nesse aspecto, Nascimento (2010, p.192) apresenta uma consideração interessante sobre o conceito de autoficção, apontando para uma escrita que poderia ser encarada como uma “alterficção” que, segundo o autor, “é uma autêntica 'ficção de interlúdio' [...] lugar intervalar onde o eu se constitui entre dois outros, um que o antecede e outro que o sucede”. Dessa forma, a alterficção pode ser considerada “a ficção de si como outro, francamente alterado, e do outro como uma parte essencial de mim”. Em consonância com esse ponto de vista, é possível considerar a narrativa de Antonio Lope a partir da forma como faz uso do pronome “eu”, que abrange o passado, o presente e o futuro em uma linha que se envereda pelos vínculos que ele estabelece e que reverbera em uma polifonia de vozes que comporta o “eu” e inúmeros “outros”, presentes tanto na enunciação da personagem quanto na representação gráfica.

Para a re-apresentação dessa memória por meio de um romance gráfico, pode-se dizer que o autor utilizou uma “relação ternária”<sup>36</sup> composta pelo real, pelo imaginário e pela ficção. O real, presente na materialidade temporal, encontrada no início de cada capítulo e expandida no interior de cada capítulo, compõe o cenário no qual a personagem de Antonio Lope transita. Ao selecionar fatos históricos na perspectiva de um anarquista, a parte excluída – no caso, a versão fascista – se destaca como o real que se busca transgredir. De acordo com

---

supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura con su nombre en la cubierta) el narrador de la narración y el personaje de quien se habla. Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que a la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima [...] el pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de la identidad ( autor-narrador-personaje) y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada”.

<sup>36</sup> Termo definido por ISER (2002) em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*.

Iser (2002), toda a presença do real encontrada no romance se origina de uma relação particular entre o sujeito e o meio no qual se articula, pois,

[...] os elementos contextuais que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir pelo qual os sistemas, como campos de referência são entre si delimitados [...] e o mundo presente no texto é apontado pelo que se ausenta e o que se ausenta pode ser assinalado por esta presença. (ISER, 2002, p. 961)

Os elementos contextuais que compõem o enredo de *El arte de volar* situam a personagem nos principais eventos ocorridos ao longo do século XX – Guerra Civil Espanhola, Segunda Guerra Mundial, Ditadura Franquista – e, a memória impedida em vida é reapresentada após a morte, em uma narrativa híbrida que apresenta dois níveis: a narrativa em prosa e a narrativa gráfico-sequencial. Da união dessas duas formas narrativas, *El arte de volar* emerge como uma alterficção que abrange a memória individual e coletiva que, utilizando de elementos ficcionais, redimensionam a forma de elaborar e compreender o passado.

## 2.3 AS PERSONAGENS DE *EL ARTE DE VOLAR*

### 2.3.1 Antonio Lope conta a sua história

Existem dois níveis para análise que serão considerados a partir deste momento para compreender o processo de criação, caracterização e função das personagens de Antonio Lope dentro do romance. O acesso ao roteiro original possibilitou o encontro entre duas perspectivas diferentes: a do autor-narrador e a do artista-intérprete. No caso do roteiro, Antonio Altarriba, na figura do narrador, é extremamente detalhista na elaboração dos perfis de cada personagem, enquanto Kim, como primeiro leitor, constrói a narrativa no formato gráfico e a interpreta à sua maneira.

Desse modo, a compreensão das personagens é baseada na figura central que, como tal, atravessa toda a narrativa. De acordo com Barrero (2015, p. 252), o narrador está presente tanto na escrita do autor do roteiro quanto do artista que desenha, ou seja, a polifonia de duas vozes narrativas: uma textual e outra imagética. Na sequência abaixo, a personagem de Antonio Lope aparece no presente da narrativa, encaminhando-se para a janela de onde saltaria. Simultaneamente às ações do protagonista, o narrador-filho apresenta os fatos *a posteori*, utilizando verbos no *pretérito perfecto*. Até esse momento, no romance, o narrador é



heterodiegético, ou seja, em terceira pessoa, apresentando a sua versão sobre os fatos que serão narrados. Paralelamente a essa enunciação, a ação da personagem transcorre em formato gráfico. Quando o protagonista afirma “*Nadie sabe cómo un hombre de su edad*”, ou seja, que o fato a ser narrado é construído a partir de um relato de terceiros, corrobora a noção de testemunha defendida por Gagnebin (2009), na qual a transmissão simbólica atrelada à autoridade de filho confere ao narrador o *status* de testemunha de uma memória que lhe pertence, não por ter vivenciado, mas, por herança.

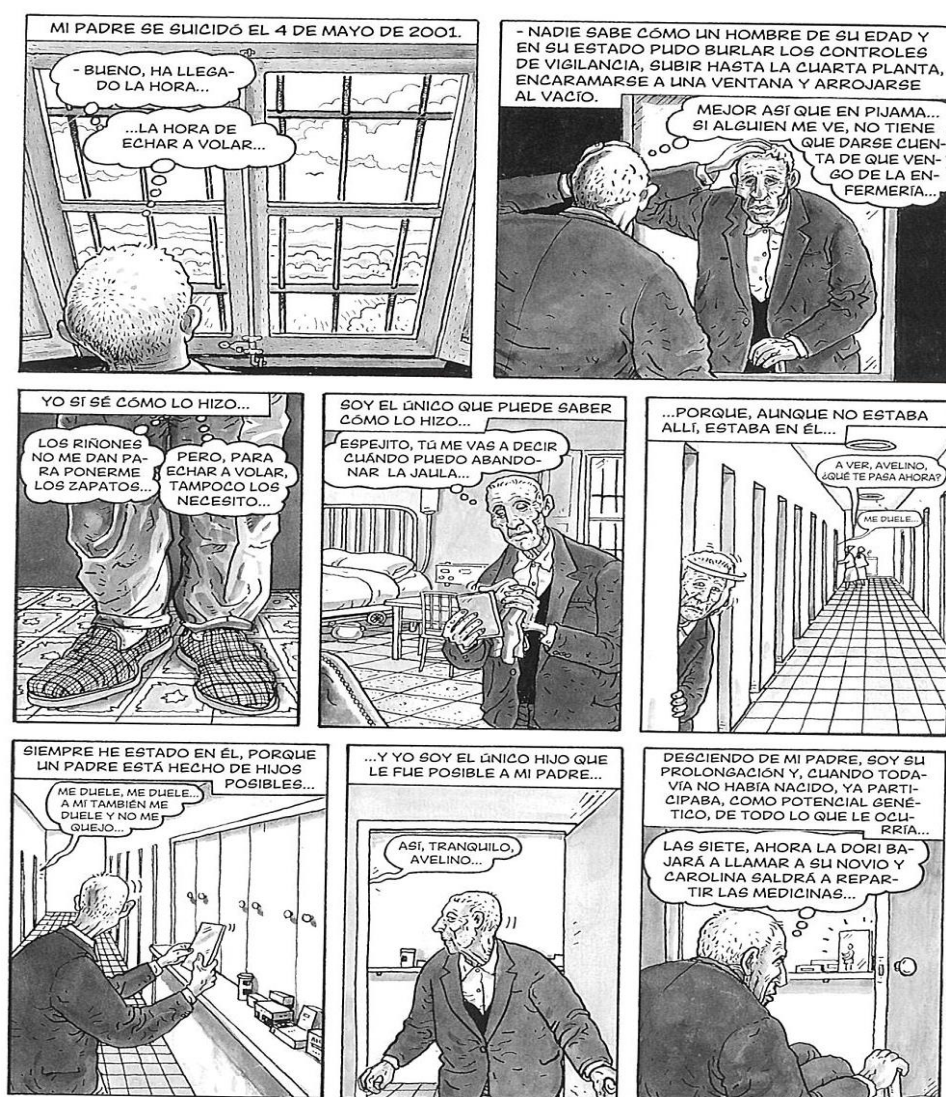


Figura 24 — O prólogo de *El arte de volar*.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 11.

Para isso, o narrador não se restringe à figura de filho que irá narrar como se o pai fosse um outro, alheio à sua existência, mas como partícipe daquele momento. Essa identificação ocorre a partir da terceira vinheta, quando enuncia “*Yo sí sé como lo hizo...*” e

segue “*desciendo de mi padre, soy su prolongación y, cuando todavía no había nacido, ya participaba, como potencial genético, de todo lo que le ocurría...*”. O sangue como elemento que unifica e que mantém viva a herança genética autoriza a posse da herança social e histórica por parte do filho. Apesar de seguir com a narrativa em terceira pessoa até o início do primeiro capítulo, o pacto entre o leitor e o narrador, assim como o pacto de sangue que os une, é estabelecido.

Em *El arte de volar*, o empréstimo de vozes se torna uma forma de resgate do passado herdado pelo filho como também uma forma de dar visibilidade e identidade ao protagonista do romance. O narrador que se apresenta poderia ser considerado o que Gagnebin (2009, p.54) define como um “narrador sucateiro”, que teria a missão de juntar essas partes ignoradas, transmitindo o “inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos”. No romance, o retorno ao passado apresenta a Espanha do início do século XX e, acompanhando o tempo histórico, localiza a personagem dentro dos principais eventos ocorridos nesse período. De acordo com Gagnebin:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. (2009, p. 55)

A reconstrução do protagonista começa a partir do primeiro capítulo na infância da personagem em Peñaflores, um pequeno povoado da região de Zaragoza. Nesse momento, o narrador, em *off*, apresenta as vivências do protagonista em primeira pessoa, ou seja, transforma-se em um narrador homodiegético. Porém, o uso do dêitico “yo” na afirmação “*Yo, que ya soy un solo yo*” contempla o “outro”, no caso, o narrador-filho, como uma entidade múltipla, ambos caminhando juntos no decorrer dos acontecimentos.





Figura 25 — A mudança do foco narrativo em *El arte de volar*.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 17.

Em relação aos aspectos físicos, a personagem de Antonio Lope é apresentada como uma criança frágil, miúda e inapta para o trabalho do campo. O contraste entre a fragilidade do indivíduo e a dureza da vida no campo e das relações familiares é retratada na ironia referente ao nome do povoado “Peñaflor”, uma localidade onde, segundo a personagem, a delicadeza da “flor” não combina com a dureza das relações humanas estabelecidas naquele cenário, no qual prevalece a “pedra”.

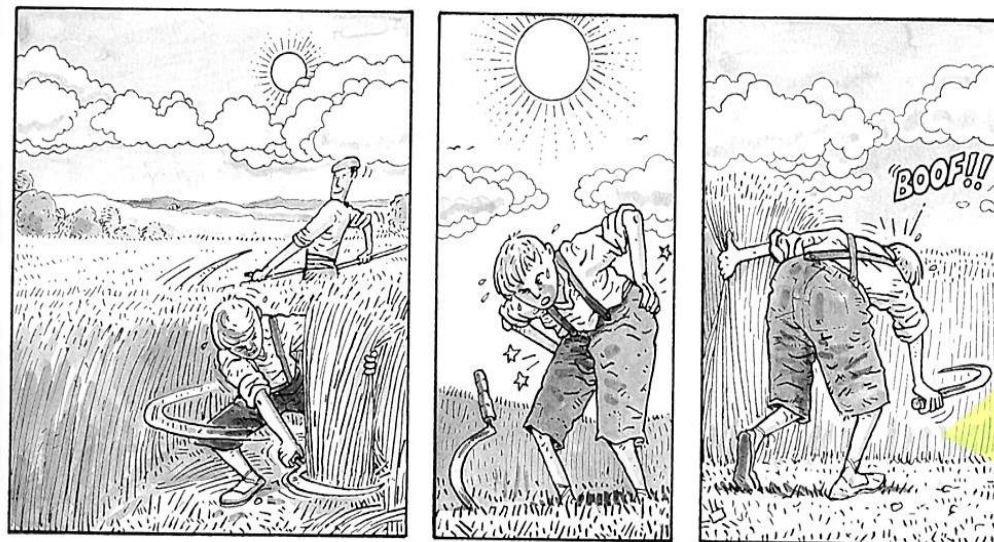


Figura 26 — Sequência que representa a vida no campo durante a infância da personagem.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 21.

A elaboração física da personagem é detalhadamente definida por Altarriba no roteiro da obra. Além das características supracitadas, o autor acrescenta que Antonio Lope “*es un niño de unos diez años, rubio, de ojos azules y despiertos que va vestido con pantalón corto*

*de los que llegan hasta la rodilla y una camisa casi harapienta*”. Algumas dessas características presentes no roteiro original não aparecem na versão final da narrativa, como pode ser visto na vinheta acima. Esses traços físicos foram suprimidos pela escolha do artista em utilizar o traço fino que lhe permitiu construir imagens detalhadas que se aproximam de um registro fotográfico, em uma escala de tons de cinza, como nos álbuns de família antigos. Ao optar por não se ater fielmente às fotos de Antonio Lope e de outros tipos que aparecem na trama, Kim criou um perfil artístico e, conseqüentemente, uma entidade narrativa cuja identidade se forma no decorrer do enredo, atribuindo ao meio e ao cenário as condições que irão moldar as ações e perspectivas de cada um.

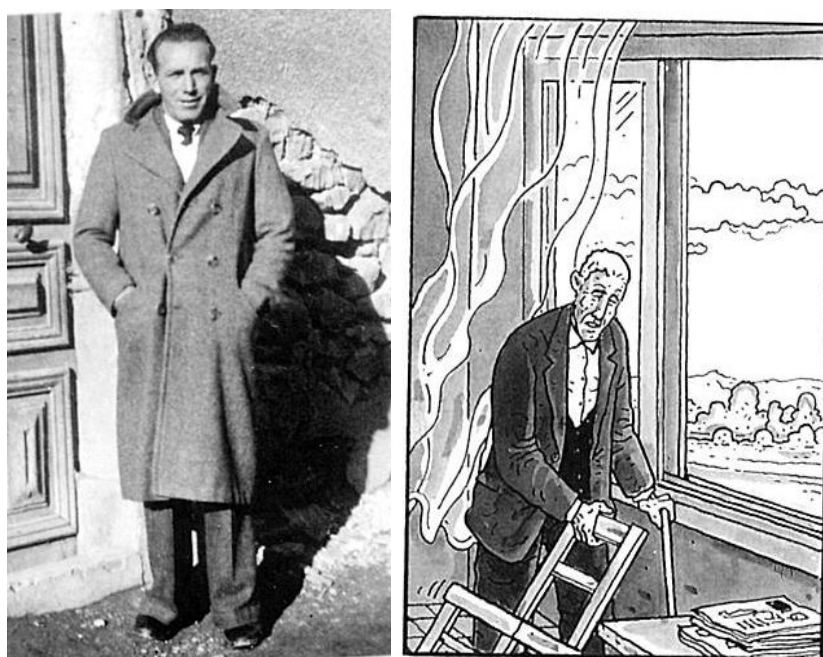


Figura 27 — A esquerda, foto de Antonio Lope e a sua representação em *El arte de volar*.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 4 e 13.

Um exemplo claro de como o meio influencia a ação do protagonista ocorre já nas primeiras sequências, quando o narrador questiona as relações estabelecidas entre o homem e a terra. Na voz do narrador, a afirmação de que “*las luchas fratricidas que me han tocado vivir me enseñaron que los hombres no deben tener más pueblo que la humanidad*” e o posicionamento da personagem, colocando-se contra a divisão arbitrária da terra, a violência familiar e as desigualdades sociais, são os primeiros índices presentes na narrativa que denotam a futura pertença ideológica de Antonio Lope.

No capítulo *Las alpargatas de Durrutti*, a personagem é apresentada no início da fase adulta, momento crucial em que rompe com os vínculos familiares, saindo em busca de uma situação econômica favorável e de novas experiências. Nesse capítulo, ocorre a definição da

pertença ideológica e a identidade de Antonio Lope é moldada como uma personagem histórica, alinhada aos valores anarquistas pelos quais passa a lutar e inserida em um contexto maior, a Guerra Civil Espanhola. Quanto a esse aspecto Foucault afirma:

[...] o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo: é, também, aquilo que é objeto de desejo; e visto que – a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2015, p. 85)

O discurso do narrador, bem como da personagem, busca, a todo momento, reapresentar Antonio Lope como uma personagem histórica que, após a guerra, foi derrotada nos aspectos físico, social e econômico. Nesse sentido, todas as ações e enunciações que são apresentadas inserem a personagem em um tempo histórico, convergindo para a formação da identidade narrativa de Antonio Lope. Dessa forma, o desenvolvimento da trama explicita as conjunturas políticas e sociais que corroboraram para a decisão da personagem em sair do exército espanhol e lutar a favor da República e, a todo instante, reafirma os valores nos quais acredita.

No decorrer desse capítulo, a passagem do tempo bem como a degradação física e psicológica da personagem acompanham as peripécias que vivencia. Se por um lado Kim não se manteve fiel à descrição física do roteiro e às fotos reais apresentadas por Altarriba, o mesmo não se pode dizer dos cenários nos quais a personagem transita. Quanto à atmosfera política e econômica da Espanha dos anos 1930, as imagens da guerra e do êxodo pelas fronteiras com a França foram representadas detalhadamente, criando um cenário verossímil no qual a caracterização física da personagem – fiel ou não às fotos reais – tornou-se de pouca importância frente à capacidade gestual, artística e narrativa de unir a memória de Antonio Lope às imagens que compõem a memória histórica e coletiva.

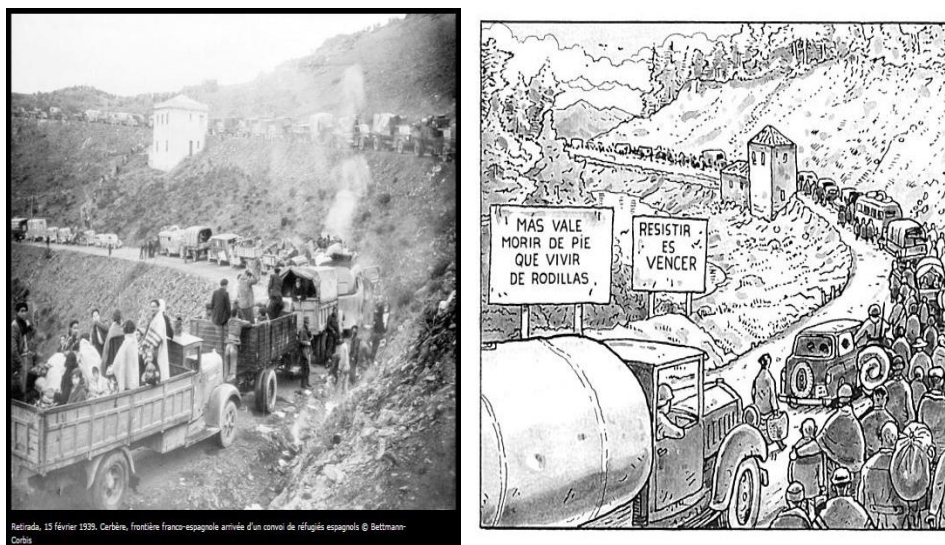


Figura 28 — À esquerda, foto da fuga da população após o fim da guerra<sup>37</sup> e sua a representação em *El arte de volar*.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p.78.

Assim, Antonio Lope é uma personagem típica a respeito da qual todo o enredo se desenvolve. Enquanto a narrativa mantém o foco narrativo em primeira pessoa, a sequência gráfica exhibe uma perspectiva em terceira pessoa, qual uma “câmera do leitor”<sup>38</sup>, cujo olhar subjetivo abrange não só as ações da personagem como também o ambiente pelo qual o protagonista transita. Isso se apresenta de forma evidente a partir do terceiro capítulo, ao mostrar a sociedade que, sob o domínio da ditadura, modula as relações afetivas, sociais e econômicas. Os gestos contidos, a memória impedida e o medo constante da repressão violenta do Estado são representados nas ações do protagonista. Em uma das sequências principais do terceiro capítulo, o narrador se cala, assim como a personagem, para demonstrar a morte metafórica de sua pertença ideológica como modo de sobreviver em meio à nova realidade imposta.

<sup>37</sup> Fuga em massa do Exército Republicano e da população civil em 15 de Fevereiro de 1939. Autor desconhecido. Disponível em <https://www.todocoleccion.net/militaria-fotografia/fotografia-guerra-civil-espanola-15-febrero-1939~x27677201>. Acesso em: 20 de maio 2018.

<sup>38</sup> De acordo com McCloud (2009), a câmera do leitor é uma metáfora ao modo como se operam os enquadramentos e a condução da narrativa gráfica.



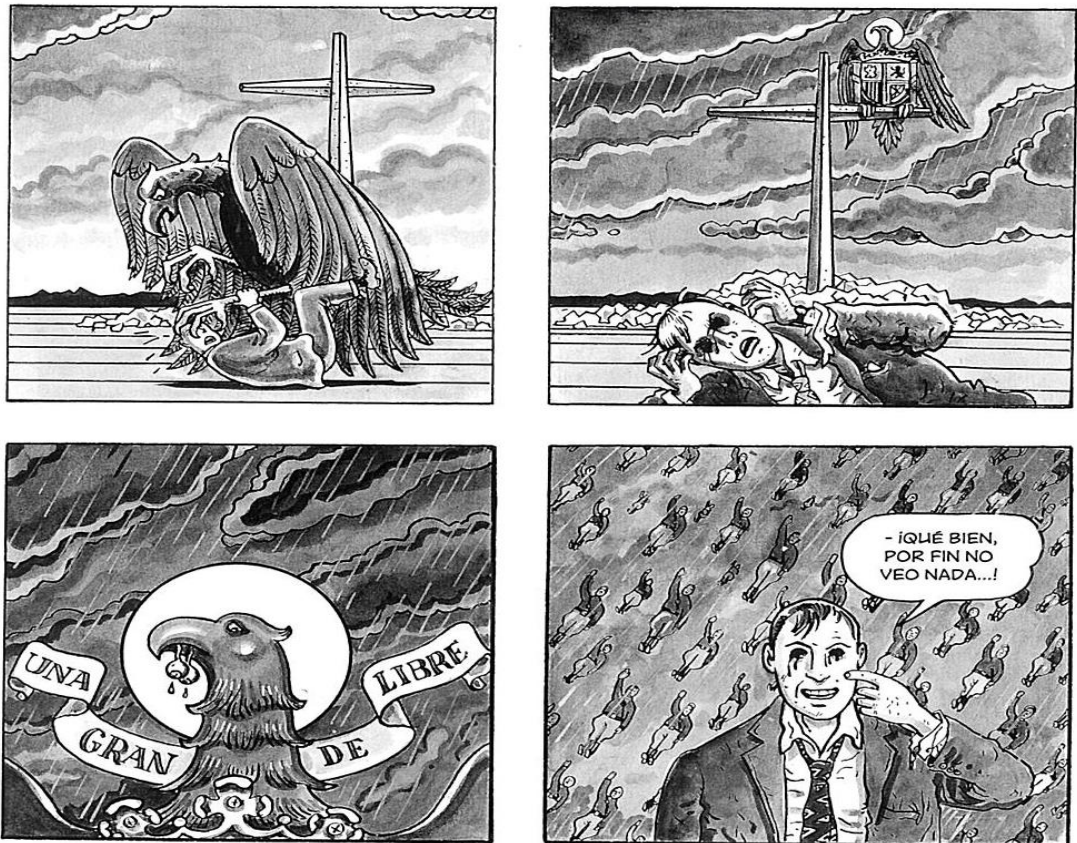


Figura 29 — Metáfora que traduz a realidade do país sob o domínio de Franco.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 141.

As vinhetas acima apresentam vários símbolos que denotam o que era preciso para sobreviver sob o domínio do regime franquista. A representação da águia, cujo lema é “*Sub umbra alarum tuarum protege nos*” – símbolo da monarquia espanhola pousada na cruz –, reflete a relação intrínseca entre Estado e Igreja. Na sequência, o regime fascista, representado pela águia, ganha vida ao representar as condições necessárias para viver “sob suas asas”, e que, após cumprir o papel de vigilante dos valores disseminados pela Igreja e pelo Estado, pousa triunfante sob a égide de “*Una grande libre*”, levando consigo os olhos do protagonista como condição para permanecer na nova realidade que se impõe. A partir desse momento, não há a narrativa da vida de Antonio, mas uma série de acontecimentos que relatam como ele sobreviveu. Nesse aspecto, o contexto influencia diretamente nas escolhas equivocadas que faz – o casamento com Petra na igreja, a aquisição da fábrica de bolachas por meios escusos – e as consequências dessas escolhas.

Assim, podemos dizer que o narrador interage a todo momento com o protagonista, enunciando tudo o que não poderia ser dito em voz alta – suas crenças, desejos e memórias. É

uma fuga para dentro de si que constrói a argumentação que justifica o ato de colocar fim à própria vida.

### 2.3.2 O mundo de Antonio Lope por meio de seus vínculos

O romance, ao longo dos seus quatro capítulos, conta com a presença de dezenove personagens que se relacionam ou mantêm algum vínculo direto com o protagonista. Desse modo, é possível organizar essas personagens em três núcleos: o familiar, o ideológico e o social. Essa organização não significa que as personagens se mantêm, a todo momento, em seus núcleos, mas ajuda a organizar a presença e as relações que são estabelecidas entre elas e sua importância dentro da narrativa.

No núcleo familiar encontram-se, inicialmente, os parentes – pais, irmãos e tios do protagonista. Desses, Antonio apenas estabelece vínculo afetivo com Basilio, um primo órfão adotado por sua família. No roteiro não há uma descrição física dessa personagem, mas, uma descrição de sua situação:

VIÑETA 65. - Antonio va a devolver la bicicleta a su primo Basilio. Basilio vive solo en una casa destartalada y un tanto apartada del pueblo. Antonio llega cabizbajo a su puerta. Es la imagen misma de la derrota. (p.37)<sup>39</sup>

O relacionamento de Antonio com seu primo era de amizade, aliás, segundo o narrador, “*era más que un hermano*”, uma relação mais intensa que com seus próprios irmãos de sangue. O aspecto físico da personagem não difere muito do de Antonio, pois ambos tinham a mesma faixa de idade e, graficamente, apresentam pouca diferença. Basilio é o responsável pelas memórias mais significativas da infância e adolescência do protagonista e é a única personagem que retorna nas sequências finais quando, no plano onírico, Antonio reencontra as figuras mais significativas de sua vida.

---

<sup>39</sup> Trecho retirado do roteiro original. Disponível em: <<http://www.antonioaltarriba.com/el-arte-de-volar/guion/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.



Figura 30 — Antonio e Basilio constroem um carro de madeira.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 29.

A figura de Basilio é um ponto de fuga da realidade vivenciada pelo protagonista diariamente. Compactuava com ele os sonhos e ele dava sentido à permanência de Antonio em Peñaflores. A morte, após um acidente de carro, simboliza o primeiro voo frustrado de Antonio, pois, os sonhos que o animam não teriam mais o suporte de seu melhor amigo.

No primeiro e segundo capítulos aparece rapidamente a presença do tio Segundo, reponsável por receber o protagonista na cidade e com quem mantém certo grau de envolvimento. É por meio do relato dessa personagem que as primeiras atrocidades cometidas pelos fascistas chegam ao conhecimento de Antonio, fazendo com que após a morte do tio optasse por qual lado lutar.

Outra personagem marcante é Doroteo e sua esposa Emilia, prima de Antonio. Responsável por acolhê-lo em seu retorno à Espanha dominada por Franco, é uma personagem que representa a Falange Espanhola e suas relações com o poder vigente. Ele aparece no julgamento final, pois foi por meio de um golpe nos negócios de Doroteo que Antonio adquiriu a fábrica de bolachas, que o levou, posteriormente, à ruína financeira e social.





Figura 31 — Antonio retorna à Espanha com a ajuda de Doroteo.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 131.

Por fim, encontra-se Petra, esposa de Antonio Lope, com quem conviveu por trinta e cinco anos. A personagem é representada, inicialmente, como uma mulher bonita, maternal e doce. Contudo, após o matrimônio e, principalmente, após o nascimento do filho, ela se afasta sexualmente de Antonio e se dedica à casa, ao filho e aos sacramentos religiosos. A personagem representa algumas mulheres do pós-guerra que, segundo Martín Gaité, em *Usos amorosos de la posguerra española*, eram condicionadas a ouvir, obedecer e nunca questionar. De acordo com a autora, nos relacionamentos amorosos a mulher

Toleraba de mejor o peor grado que él siguiera saliendo con los amigos, yendo al café de noche y sabe Dios si teniendo alguna aventura con la que consolarse de tanto estancamiento. Empezaban las riñas, las medias verdades y las lágrimas, las discusiones cerradas em falso com algun beso furtivo, que acentuaban la sensación de agobio. (MARTÍN GAITE, 1994, p. 208)

Não havia espaço para que essas mulheres pudessem expressar suas frustrações, restando apenas o silêncio e a devoção à Igreja. O sexo, tratado como um tabu sobre o qual nenhuma mulher recebia instrução e qualquer menção era um pecado, tornava os casamentos em instituições de fachada onde dois desconhecidos conviviam. A representação do que é afirmado por Martín Gaité pode ser encontrada nas cinquenta e duas vinhetas em que Petra aparece. Inicialmente, a personagem é descrita no roteiro como uma “*morena, de facciones*

*regulares y exhibe una expresión dulce*<sup>40</sup>, colocando-a como um anjo na vida do protagonista.



Figura 32 — Petra antes e depois do casamento com Antonio em *El arte de volar*.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 142 e 145.

Primeiramente, o narrador abre espaço para o discurso da personagem, em diálogos curtos nos quais interage com o protagonista. Porém, esse espaço para as declarações de Petra não se mantém após o matrimônio com Antonio. Na perspectiva do protagonista, ela se torna uma beata cuja enunciação se resume a orações e reprimendas. Em treze vinhetas é possível verificar a presença da personagem vinculada a algum índice que denota sua pertença religiosa e, nas poucas vinhetas em que não está em nenhuma atividade religiosa, há um discurso direto da personagem, colocando-se como aquela que zela por manter o lar e a ordem.

<sup>40</sup> Descrição encontrada no roteiro de *El arte de volar*, p. 298. Disponível em: <http://www.antonioaltarriba.com/el-arte-de-volar/guion/> Acesso em: 20 fev. 2018.



Figura 33 — A mudança de Petra após o nascimento do filho.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 147.

A visão do protagonista suprime a voz de Petra, expondo somente o seu ponto de vista, colocando-a como uma mulher incapaz de despertar o desejo e, desse modo, justifica seu relacionamento extraconjugal com Concha, personagem que representa o oposto de Petra e que será vista posteriormente. Apesar de Petra ser uma personagem secundária, de acordo com Altarriba, a forma como é descrita narrativamente nesse romance – como “*beata e frígida*” – não corresponde à figura materna que ele tem como modelo (com o intuito de reparar e aprofundar a compreensão do seu modelo de figura materna, surgiu o romance *El ala rota*, lançado em 2016). A narrativa de Petra, no entanto, apresenta outras explicações para as atitudes de Antonio e amplia a compreensão sobre a personagem e suas ações em determinados momentos de *El arte de volar*<sup>41</sup>.

Por fim, fechando o núcleo familiar, encontramos o filho Antonio. É interessante comparar o roteiro com o trabalho final pois, no primeiro são encontrados detalhes relevantes sobre a concepção das personagens em relação ao protagonista. Em relação ao filho, desde o início, ele empresta sua voz e passa a narrar em primeira pessoa. Contudo, após o nascimento, duas vozes passam a coexistir: a do narrador em um devir-pai<sup>42</sup> e, a do filho, representando a si mesmo.

<sup>41</sup> Muitas considerações poderiam ser realizadas se fosse feita uma análise comparativa entre a primeira representação de Petra em *El arte de volar* em contraponto com a segunda de *El ala rota*. Contudo, como o objeto de estudo deste trabalho é a representação das memórias traumáticas de Antonio Lope, optamos por citar apenas alguns aspectos sobre a personagem e sua respectiva obra.

<sup>42</sup> De acordo com Deleuze (2011, p.11) “A literatura está do lado do informe, ou do inacabamento [...] Escrever é um ato de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida[...] Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mímese) mas



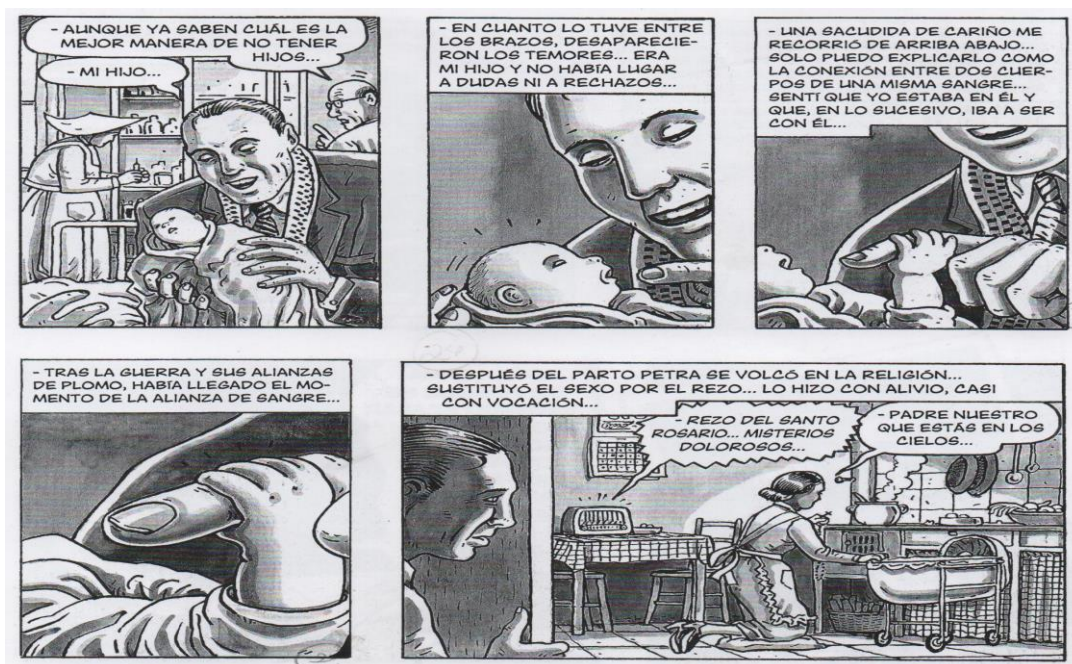


Figura 34 — O momento em que pai e filho estabelecem a aliança de sangue.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 147.

No terceiro capítulo, o filho é representado em treze vinhetas que mostram sua formação intelectual e ideológica, tendo como referência a figura paterna, com quem, na ocasião do seu nascimento, firma uma aliança de sangue.



Figura 35 — A presença do filho por meio da voz do narrador.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 168.

encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula”.

Assim como na representação de Petra, o narrador não abre espaço para a enunciação do filho, optando por narrar as sequências em *off*, sem o uso de qualquer balão de fala. Nos poucos momentos em que interage, aparecem frases curtas como “¡Papá!... ¡Ya has vuelto...!” ou reafirmando a identificação como a figura paterna. Nos momentos em que aparece junto ao protagonista, ou por meio da perspectiva dele, as vinhetas têm combinações interdependentes, ou seja, enquanto a caixa de texto mostra a continuidade da narrativa de Antonio Lope, as ações narradas por meio de imagens trazem os desdobramentos por meio das ações do filho. Porém, no capítulo final, a personagem aparece, agora na fase adulta, em um momento crucial da narrativa: o rompimento da aliança de sangue. Na sequência de oito vinhetas, o narrador abre espaço para o discurso direto da personagem e, em um plano momento a momento, aborda como a enunciação do protagonista afeta profundamente as ações do filho.



Figura 36 — O filho no momento em que o protagonista solicita ajuda para morrer.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p.200.

Vale ressaltar que, na descrição presente no início do roteiro de *El arte de volar*, não há menção à personagem Antonio como filho do protagonista. A mesma elipse é observada no roteiro, quando não aparecem descrições físicas ou psicológicas dele ou sobre ele. O nome do filho é enunciado apenas em seu nascimento e, nas cenas em que é representado, a sua identidade é suprimida, pois o protagonista se refere a ele somente como “*hijo*”.

**VIÑETA 176.-** Se mantiene el primer plano sobre el hijo de Antonio que encaja la propuesta con la comprensible desazón. Se ha cogido la cabeza entre las manos y se acaricia frenéticamente el cráneo, prácticamente sin pelo, mientras resopla.

Figura 37 — Trecho do roteiro original que narra a imagem anterior.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2009, p. 434.

A imagem a seguir é uma reprodução da descrição elaborada por Antonio Altarriba e pode ser encontrada no roteiro original. Nela constam as personagens secundárias que irão compor o enredo e, de algum modo, estabelecer vínculo com o protagonista. Ao longo da narrativa, outras personagens surgem, mas não são denominadas da mesma forma como as que aparecem abaixo. Por isso, a pretensão de subdividi-los em núcleos e suas respectivas relações é uma maneira de compreender a função dessas personagens secundárias dentro da narrativa. Como foi possível verificar, o núcleo familiar é o responsável por duas alianças importantes: a aliança de sangue e a aliança matrimonial. Contudo, ainda faltam dois núcleos fundamentais: o ideológico e o social.

#### EL ARTE DE VOLAR

##### Personajes

Antonio.....	Protagonista
Padre.....	Padre de Antonio
Basilio.....	Amigo de Antonio
Segundo.....	Tío del protagonista
Pablo.....	Camarada de Antonio
Vicente.....	Camarada de Antonio
Mariano.....	Camarada de Antonio
Martínez.....	Amadeo Martínez García, el periodista
La familia Boyer.....	Justinien (abuelo), Simone y Georges (padres), Jean (hijo)
Madeleine.....	Chica del entorno de la familia Boyer que seduce a Antonio
Doroteo Acín.....	Hombre poderoso, marido de Emilia
Emilia.....	Prima de Antonio
Petra.....	Mujer de Antonio
Fernando Flores.....	"El gafas", contable de la fábrica de galletas, cerebro de la conspiración incitada por Emilia
Jorge Millán.....	"El guapo", encargado de personal de la fábrica de galletas, participa en la conspiración incitada por Emilia
Ángel Gil.....	Controla los puntos de venta de la fábrica de galletas, participa en la conspiración incitada por Emilia
Concha.....	Esposa de Ángel, amante de Antonio
Rita Monreal.....	Directora de la residencia de Antonio en Logroño
Hipólito.....	Amigo de la residencia de Antonio

Figura 38 — Trecho do roteiro original que apresenta as personagens do romance.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2009, p. 7.



No núcleo ideológico, estão localizadas as personagens Mariano, Vicente, Pablo, Martinez, a Família Boyer e Madeleine. Os três primeiros compõem o núcleo anarquista e dão lugar, dentro da narrativa, às ações anarquistas durante a Guerra Civil. Convém ressaltar que a mudança para o lado republicano e, conseqüentemente, ao grupo anarquista CNT-FAI<sup>43</sup> constitui momento importante dentro da narrativa, pois representa o primeiro vínculo de amizade que o protagonista estabelece após a morte de Basilio, encontrando nos companheiros de guerra e na ideologia pela qual lutavam um sentido para a própria existência. Nesse momento o procedimento narrativo utilizado é o discurso direto, em que todas as personagens têm voz e se posicionam dentro do contexto no qual estão inseridos. O narrador pouco intervém na sequência em que essas personagens aparecem, abrindo espaço para a enunciação de um grupo marginalizado pela história.



Figura 39 — O protagonista e a formação da “Aliança de chumbo”.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 61.

<sup>43</sup> Confederación Nacional del trabajo – Federación Anarquista Ibérica.



A visibilidade dada aos membros da CNT-FAI, seu posicionamento dentro do conflito e o diálogo intenso entre as lideranças e os combatentes geram uma suspensão temporária do protagonismo de Antonio Lope. Isso não significa que ele deixe de ser protagonista, mas que, nesse momento, o protagonismo também é coletivizado. O “eu” abre espaço para um discurso que apresenta múltiplas vozes abrangendo o “nós”. É pela enunciação dessas personagens que são localizadas as premissas do grupo da CNT-FAI, os posicionamentos em relação ao conflito, as cidades coletivizadas e o modo como essas informações passam a formar o pensamento crítico do protagonista. Essa multiplicidade é representada na sequência entre as páginas 57 e 68 e corresponde aos momentos iniciais da guerra e seus desdobramentos.

A imagem anterior demonstra a ausência do narrador explícito e a composição das múltiplas vozes do núcleo ideológico. Todas as personagens “secundárias” têm espaço, voz e representatividade. O narrador implícito apresenta, por meio da narrativa imagética, uma sequência organizada em um plano tema a tema que, sob diferentes ângulos, focaliza ora os objetos, ora as personagens em um movimento que abrange diferentes olhares e perspectivas que compõem a cena.

Contudo, a voz de cada personagem diminui à medida que o fim do conflito se aproxima. A presença do narrador, aos poucos, reaparece e se torna predominante nos momentos finais da guerra. Nesse momento, o predomínio da voz do narrador significa o fim da voz narrativa dos sobreviventes e refugiados. Graficamente, esse silêncio é representado por meio de sequências que se utilizam de planos panorâmicos. Neles o protagonismo de Antonio novamente é inserido em um contexto maior que abrange a derrota não de um personagem, mas de uma grande parcela da população. A memória coletiva compõe a narrativa imagética e reapresenta, no formato gráfico, os poucos registros da fuga para as fronteiras francesas, localizando o protagonista, bem como boa parte da população, como personagens que, em meio ao caos, perderam a guerra e a própria identidade.

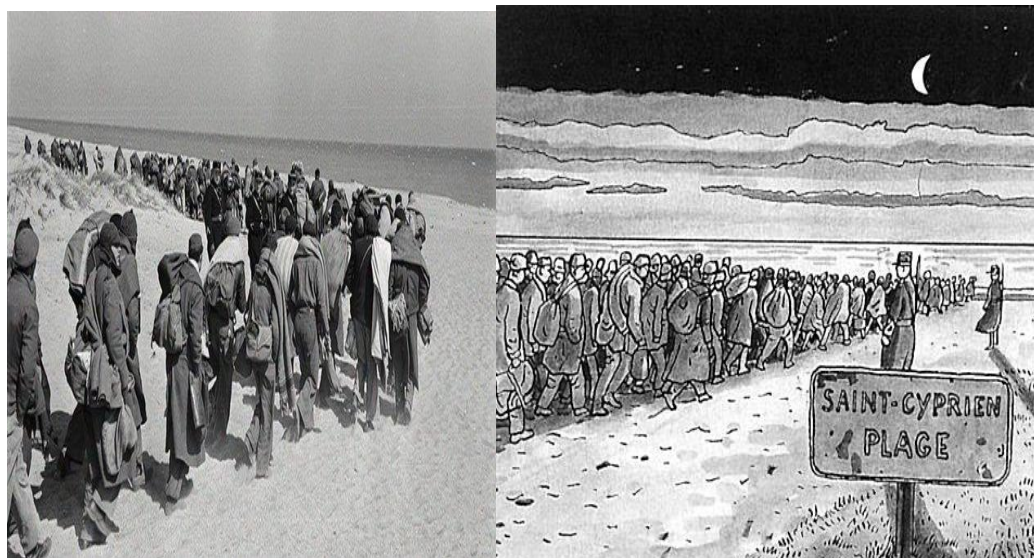


Figura 40 — À esquerda, foto da chegada dos espanhóis ao litoral francês<sup>44</sup> e, à direita, a reprodução de Kim.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 79.

Após esse período de reclusão nos campos de concentração franceses, entra em cena a figura de Martínez, um intelectual que conta com a ajuda de Antonio nos trabalhos forçados, oferecendo em troca seu conhecimento. É uma personagem passageira que, ao alimentar a imaginação do protagonista, encontra um meio de sobreviver à dureza do trabalho no campo.

Por fim, como pertencente ao núcleo ideológico, surgem a Família Boyer e Madeleine. Nesse núcleo, um novo vínculo é estabelecido, no caso, entre os Boyers e o protagonista. A atitude da família em meio a uma situação de guerra, acolhendo e ensinando o trato com a terra significou uma redescoberta de Antonio com o campo e com ele mesmo. A participação de Madeleine é pequena e representa as vivências sexuais e a sensação de liberdade que experimentava naquele momento. Desse modo, o núcleo ideológico não é composto somente por personagens anarquistas, mas, também, por outras vivências e experiências libertárias. Por todas as peripécias passadas durante esse período, o próprio narrador exalta o sentimento que o protagonista experimenta.

<sup>44</sup> Chegada dos espanhóis ao litoral francês. Autor anônimo. Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/174021973079774689/?lp=true>. Acesso em: 13 de maio 2018.

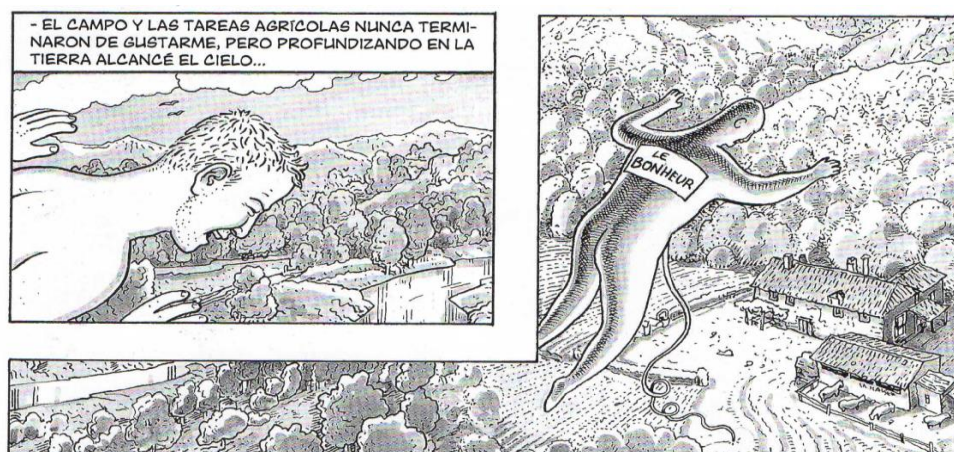


Figura 41 — A felicidade que Antonio experimenta na propriedade dos Boyers.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 98.

Para concluir a análise das personagens secundárias, será apresentado o núcleo social e, de certo modo, econômico, composto por Fernando Flores, Jorge Milán, Angel Gil, Concha e as personagens do asilo, Rita Monreal e Hipólito. Esse núcleo representa a mudança de valores, atitudes e declínio físico e econômico. É interessante que, dentre todas as personagens, somente quatro são denominadas com nome e sobrenome. Ao nomear cada personagem, o narrador os localiza não como tipos, mas como entidades narrativas cuja identidade deve ser revelada. Os três primeiros – Fernando, Angel e Milán – são ex-funcionários de Doroteo que, com a ajuda do protagonista, adquirem a fábrica de bolachas por meios escusos, e Rita Monreal é a diretora do asilo<sup>45</sup>. Com exceção de Hipólito, um dos poucos vínculos de amizade que o protagonista estabeleceu durante a sua estada no asilo, e Concha, sua amante, as demais personagens representam a Espanha do pós-guerra, um país corrupto no qual os valores éticos foram suprimidos pelas práticas desonestas que abasteciam o poder vigente. As sequências desse núcleo apresentam poucos diálogos, predominando a figura do narrador e a narrativa imagética. O discurso direto é permitido somente no plano onírico, narrando o momento no qual a busca pela bolacha de ouro – uma metáfora usada para a busca incessante de dinheiro – o leva à ruína física, moral e econômica. A partir da página 148, predomina a narrativa gráfica e a presença do narrador se torna constante. A figura de Antonio é representada de modo furtivo, em sequências de plano médio, o protagonista

<sup>45</sup> De acordo com as informações extratextuais disponíveis em *El arte de volar: Guía Didáctica*, Rita Monreal era a diretora do asilo onde Antonio Lope viveu. Após o suicídio do pai do autor, ela enviou uma cobrança para Antonio Altarriba referente a quatro dias do mês de maio. Considerando a cobrança abusiva, Altarriba recorreu legalmente, mas perdeu a causa que perpetró contra a instituição. Disponível em: <<http://www.antonioaltarriba.com/el-arte-de-volar/unidad-didactica/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

aparece à margem da cena ou de costas, não sendo possível ver o seu rosto. O posicionamento de Antonio revela que, apesar de pertencer a esse núcleo, não se identifica com ele em nenhum aspecto. Paralelamente às ações que envolvem a questão financeira, a narrativa explicita o envolvimento do protagonista com a personagem Concha, esposa de Ángel. No roteiro, a personagem é descrita da seguinte forma:

Los hombres hablan entre ellos y las mujeres entre ellas. Las esposas de Fernando y Jorge se antojan anodinas, pero **la de Ángel es otra cosa. Tiene unos treinta y cinco años y está algo entrada en carnes. Morena, de pelo largo y aparentemente despeinado tiene un aspecto salvaje nada habitual en la época.** Estamos a principios de los sesenta y, aunque la moda se ha liberalizado, tanto las costumbres como las prendas quedan dentro de la más estricta decencia. **La mujer de Ángel no lleva nada provocativo pero toda ella respira lujuria. Sus ojos constituyen uno de los principales secretos de su atractivo. Son verdes y rasgados, reforzando así la felina sensualidad que ya desborda de su cuerpo.** (ALTARRIBA, 2009, p. 325)

As orações destacadas no excerto acima demonstram o poder dessa personagem sobre a figura do protagonista. Não se trata de uma mulher qualquer, ela representa o desejo sexual e proibido, pois “*respira lujuria*”. Pode-se dizer que é uma força da natureza que atrai o protagonista como um ímã e que se utiliza desse poder para, de alguma forma, se vingar da violência física que sofre. Na narrativa não é encontrado nenhum julgamento de valor que condene as atitudes da personagem. Pelo contrário, sua presença simboliza o retorno da virilidade do protagonista que, mesmo discordando de alguma atitude, conduz a narrativa revelando certa cumplicidade. Em contraste com a personagem de Petra, descrita inicialmente como anjo e depois como beata e frígida, Concha representa a transgressão ao imposto e a ruptura com o simbolismo representado pelo casamento com Petra – a junção da Igreja e do Estado –, e que o aprisionam.



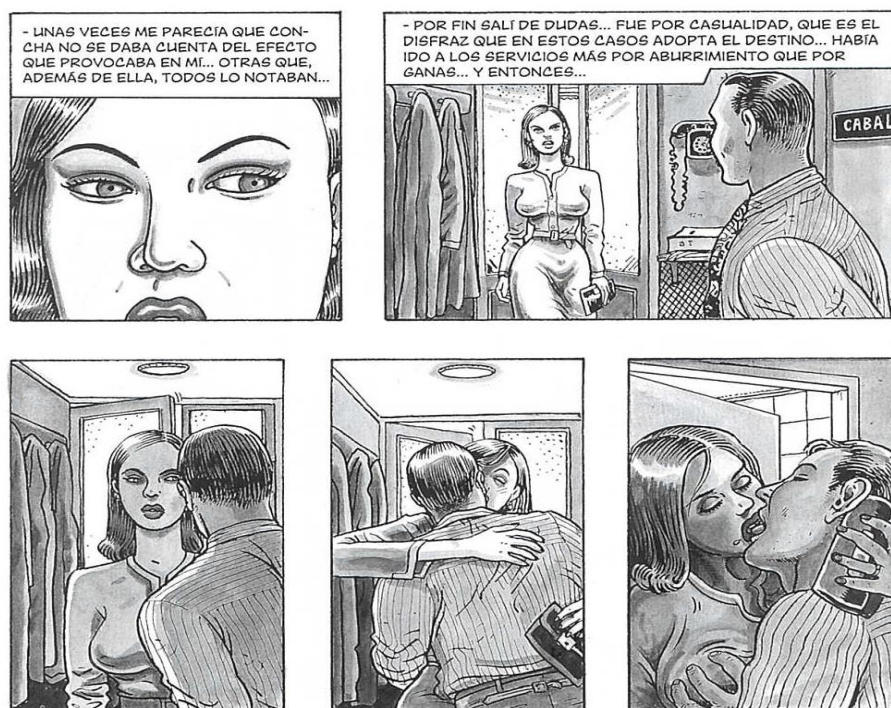


Figura 42 — O primeiro encontro entre Antonio e Concha.  
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 168.

Apesar da cumplicidade presente em cena, a narrativa sobre Concha se dá por meio de imagens e sua voz é suprimida pela ação do narrador. Na primeira sequência da página 156 não há participação explícita do narrador, sendo o ato sexual narrado em uma sequência de imagens que, de ação em ação, conduz os movimentos das personagens em cena e traduzem a intensidade do desejo entre eles. Essa intensidade se mantém na página 157, porém as vinhetas seguem um plano de combinações interdependentes, no qual a imagem narra a ação das personagens enquanto o narrador realiza considerações sobre as escolhas e atitudes do protagonista.

A divisão das personagens em núcleos é uma maneira de compreender as relações estabelecidas entre o protagonista e as personagens que compõem a narrativa e que, de algum modo, se entrelaçam com a sua memória. Além das que foram analisadas, outras personagens secundárias aparecem em narrativas menores que funcionam como conectores em momentos distintos. Portanto, compreender os vínculos estabelecidos entre o protagonista e as personagens é fundamental, pois o enredo é elaborado a partir dos vínculos que o protagonista estabelece com o mundo. É por meio dessas personagens que a memória de Antonio é representada e que, ao final do romance, o autorizam a deixar a vida.



Figura 43 — O sonho em que Antonio recebe a permissão para deixar a vida.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 203.



## CAPÍTULO 03

### A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA

#### Retrato de família

O retrato não me responde  
ele me fita e se contempla  
nos meus olhos empoeirados.  
E no cristal se multiplicam

os parentes mortos e vivos.  
Já não distingo os que se foram,  
dos que restaram. Percebo apenas  
a estranha ideia de família  
Viajando através da carne.

Carlos Drummond de Andrade<sup>46</sup>

A rememoração de eventos traumáticos por meio do romance gráfico poderia ser comparada ao retrato que apresenta Drummond na epígrafe deste capítulo. Cada imagem do passado é uma narrativa esquecida pelo tempo e que adquire sentido toda vez que é revisitada. Assim como as fotos antigas, a memória é composta por fragmentos que, ao longo do tempo, vão perdendo a capacidade de se relacionar com o presente. A única certeza que une passado e presente é que cada indivíduo eternizado por meio da imagem garantiu sua continuidade através daqueles que detêm a memória. Nesse aspecto, memória coletiva seria, segundo Halbwachs (2003), a conexão das inúmeras memórias individuais que, unidas por meio das narrativas de testemunhas de eventos históricos, compõem e alteram a percepção que se tem do passado, pois a micronarrativa individual está inserida em um macro contexto social que permeia todas as relações e eventos.

A questão levantada no segundo capítulo deste estudo, questionando se *El arte de volar* seria uma autobiografia ou uma autoficção, abriu espaço para outra indagação: A partir do momento em que se entende a obra como um romance ficcional, qual caminho seguir para compreender a representação do trauma? Assim, foi considerada a teoria psicanalítica que entende “trauma” – palavra originária do grego τραύμα e que significa ferida física – como uma ferida no aparelho psíquico que desequilibra a estrutura do indivíduo a ponto de causar sofrimento intenso, capaz de levar à morte. Em *Repetir, recordar e elaborar* (2010), Freud apresenta suas primeiras considerações acerca da manifestação do trauma no indivíduo. Nesse estudo, o autor explica como as memórias recalcadas são armazenadas no inconsciente e

<sup>46</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Retrato de família in **A rosa do povo**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

como se manifestam no consciente. Como exemplo, compara as memórias a pequenas caixas guardadas em um sótão, sem nenhuma etiqueta que as identifique. No momento em que a caixa é retirada desse local, o indivíduo não consegue relacionar os objetos que ali se encontram com qualquer outra vivência da qual se lembre conscientemente. O trabalho do psicanalista seria, por meio da interpretação, ajudar o indivíduo a realizar a identificação dessa caixa, unindo os nexos perdidos no decorrer do tempo, devolvendo seu lugar dentro da linha mnemônica do sujeito. Contudo, a partir da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o conceito de trauma veio sofrendo modificações a partir das experiências sofridas pelos combatentes que sobreviveram às trincheiras houve uma mudança no paradigma estabelecido sobre a transmissibilidade da memória e sua implicação dentro da tradição narrativa. Se, em *O narrador*, Walter Benjamin (1994) postula que a experiência violenta não é uma narrativa possível de ser compartilhada, acarretando, assim, o desaparecimento das formas tradicionais da narrativa, em *Além do princípio do prazer*, (2016) Freud expande a noção de trauma e apresenta as “pulsões de vida”, simbolizadas por Eros, em contrapartida às “pulsões de morte”, na figura de Tanatos, responsáveis por alterar a relação do indivíduo com o mundo e consigo mesmo. O princípio do prazer, antes considerado como a força motriz de todas as relações psíquicas do sujeito, não mais abrange o trauma gerado por conflitos violentos – que não são libidinais e não impulsionam a vida e sua continuidade –, agora configurado como uma constante relação com a experiência de morte. Assim posto, em *El arte de volar*, o trauma é apresentado através das diferentes experiências de morte que levaram o protagonista a decidir o seu momento final.

À vista disso, o percurso pelo viés psicanalítico respondeu a algumas questões iniciais sobre a representação do trauma em *El arte de volar*. A primeira delas foi a localização dos traumas do protagonista e do narrador heterodiegético – entidade narrativa presente no prólogo do romance. O trauma do narrador, quando se coloca como filho, era o suicídio e a culpa por não atender as expectativas paternas, já o protagonista, este não possuía um trauma em específico, mas uma série de experiências traumáticas que, aos poucos, o levaram a perder todos os vínculos simbólicos que o prendiam à vida.

Ainda assim, faltava a compreensão para o empréstimo das vozes, pois o fato de transformar o narrador heterodiegético em homodiegético não apresenta somente uma mudança na perspectiva narrativa, mas carrega consigo uma carga simbólica que era preciso considerar. Inicialmente, a justificativa do narrador levantou duas hipóteses: a obra poderia

ser uma representação do Complexo de Telêmaco<sup>47</sup> ou uma retrospectiva, fruto da projeção de um filho que vivencia o luto. Acatar, tanto a primeira quanto a segunda opção, significaria considerar o contexto extratextual, ampliando os horizontes de pesquisa para uma abordagem que considerasse a extensão e os vínculos nos quais o autor se apoiou para compor o enredo. Conjecturando sobre essa gama de possibilidades em que tantos traumas se entrecruzam no passado e no presente, surge o trabalho de René Kaës apontando para uma outra forma de transmissibilidade das memórias e da herança psíquica por meio de um pacto denegativo. De acordo com o autor,

O inelutável é que somos postos no mundo por mais de um outro, por mais de um sexo, e que nossa pré-história nos faz, muito antes do nascimento, o sujeito de um conjunto intersubjetivo cujos sujeitos nos têm e nos sustentam como os servidores e herdeiros de seus sonhos de desejos irrealizados, de suas repressões e de suas renúncias na rede de seus discursos, de suas fantasias de suas histórias. De nossa pré-história tramada antes de nascermos, o inconsciente nos terá feito contemporâneos, porém só chegaremos a ser seus pensadores por resignificação. Essa pré-história, de onde se constitui o originário, está arraigada à intersubjetividade. (TRACHTENBERG & CHEM apud KAËS, 2013, p. 25)

Nessa perspectiva, a força da herança psíquica composta por memórias traumáticas do protagonista de *El arte de volar* alcançaria a compreensão e superação através da reelaboração e resignificação do passado por meio de seu filho. Prova disso seria a presença desse narrador que, apesar de se colocar como testemunha, apresenta um olhar reconstruído pela própria experiência e pela memória coletiva que compõem o seu repertório sobre os fatos narrados.

Assim, ao buscar a compreensão desse “eu” que se enuncia não só como herdeiro, mas como parte genética e, conseqüentemente, física de Antonio Lope, a compreensão da narrativa como real passou a prevalecer sobre o ficcional. Então, nesse aspecto, o caminho trilhado pelo viés psicanalítico não poderia ser considerado em sua totalidade se, um dos pressupostos levantados no segundo capítulo defendem a ideia de um romance autoficcional

---

<sup>47</sup> O psicanalista italiano Massimo Recalcati, em *El Complejo de Telemaco - Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*, defende, a partir de pressupostos teóricos como Freud e Lacan, a figura psíquica de quatro tipologias de filho: o Filho-Édipo, o Filho Anti-Édipo, o Filho Narciso e, por fim, o Filho-Telêmaco. De acordo com o autor, o filho Telêmaco, diferentemente dos outros arquétipos, não estabelece uma relação de disputa entre si e a figura paterna. Para esse indivíduo, o pai representa a ordem e a lei que devem ser seguidas. Em sua ausência, o filho se alimentaria do nome bem como da memória como parte indissociável de sua identidade. Dessa forma, “la herencia no existe nunca por naturaleza, por destino o por necesidad histórica [...] es un movimiento subjetivo de reconquista de nuestro haber sido, ésta no define unicamente una cuestión de descendência sino que es la propia tela de la que está hecha la realidad de la existencia subjetiva” (RECALCATI, 2014, p. 133).

ou, nos termos de Nascimento (2000, p. 192), “alterficcional”. E foi exatamente a autoficção que possibilitou a chave para a compreensão do trauma em *El arte de volar*, considerando que toda escrita de si é uma fabulação que apresenta variantes imaginativas. Ao tomar a obra como uma ficção, encontra-se em *O si-mesmo como outro*, de Ricoeur, a base para as análises que serão realizadas a seguir. Na obra, Ricoeur afirma que

A compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferimos, uma ficção histórica entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias. (RICOEUR, 2014, p. 138)

Nessa perspectiva, o “eu” enunciado logo nas primeiras vinhetas abrange o “nós” que inclui o filho, os vínculos estabelecidos e a memória coletiva. Mantido o viés psicanalítico, a consideração a ser feita acerca da presença de Antonio Lope não seria a de uma personagem ficcional, mas de uma reapresentação de um indivíduo em sua totalidade e, novamente, o real prevaleceria sobre o ficcional.

A discussão entre real e ficcional, em *El arte de volar*, transita por diversas áreas. De acordo com Benveniste (1988), por exemplo, é possível considerar que a enunciação da personagem no romance de Altarriba seja uma expressão de mundo da qual ela se apropria e, ao mesmo tempo, resultado de inúmeros sujeitos com os quais o protagonista dialoga. O “eu” representado no romance é um dêitico que não se constitui como a origem da narrativa de Antonio Lope, mas como depositário de uma rede de histórias que conectam o passado e o presente. Nesse caso, o sujeito enunciado desde os primeiros balões de fala não pode ser considerado como Antonio Lope por ele mesmo, ou seja, como idem, pois se assim fosse considerado, seria retomar a questão entre persona real e personagem ficcional. Ao considerar Antonio Lope como uma personagem ficcional, ou seja, um sujeito que existe na escrita e que adquire vida pela escrita, o “eu” será considerado uma personagem que possui identidade narrativa cujo objetivo se funda na manutenção de um si-mesmo denominado “ipse”. De acordo com Ricoeur,

A diferença entre idem e ipse não é outra senão a diferença entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa. A ipseidade pode escapar ao dilema do Mesmo e do Outro na medida em que sua identidade repousa numa estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica oriundo da composição poética de um texto narrativo. Pode-se dizer, assim, que o si-mesmo é refigurado pela aplicação reflexiva das

configurações narrativas [...] a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida. (RICOEUR, 2016, p. 419)

Com base no conceito de ipse defendido por Ricoeur e da compreensão de que toda enunciação está permeada de elementos ficcionais, foi possível localizar a representação do trauma, em *El arte de volar*, em quatro aspectos cruciais na narrativa: o suicídio, a morte como ponto de ruptura entre os capítulos, a aliança de sangue e o tribunal<sup>48</sup>. As representações selecionadas não constituem as únicas encontradas a respeito do trauma no decorrer da narrativa. O foco nesses quatro pontos, em especial, se deve a alguns fatores que serão explicitados posteriormente. O que nesse momento vale ressaltar são algumas singularidades que interligam essas ações a uma representação do trauma: todas colocam à prova o jogo entre o narrador em um devir-pai, enquanto perlabora a consciência paterna como uma forma de justificar e compreender a morte, bem como a identidade narrativa da personagem em consonância com a perspectiva ideológica e social pela qual ela transita.

### 3.1 O TEMPO DO TRAUMA

A elaboração do tempo, em *El arte de volar*, constitui não só uma representação do trauma, mas localiza como e quando se manifesta. No segundo capítulo, é abordado brevemente como o tempo se organiza em relação ao enredo. A ideia de uma temporalidade em que o início e o fim do romance incidem no mesmo tempo axial, no caso, o suicídio, que organiza toda a estrutura narrativa, foi uma das questões levantadas. A atitude final seria o ponto de partida para uma analepse intradieética que perlabora o passado paterno por meio de um “eu” que, como visto anteriormente, é composto por uma polifonia.

Diferentemente de um romance em prosa, o romance gráfico conta com duas expressões narrativas – a escrita e a imagem. Dentro de cada uma dessas expressões há uma temporalidade implícita que, em várias sequências, apresentam tempos distintos. Dentre elas pode-se citar o tempo do narrador, o tempo da ação das personagens e o tempo da imagem que, como parte do enredo, exigem atenção e percepção diferenciadas. Quando essas temporalidades estão em uma construção que representa o trauma, a dimensão temporal adquire ainda um outro tempo a ser considerado: o tempo da rememoração. A representação do trauma, além de abranger as demais, insere no tempo da narrativa a subjetividade que

---

<sup>48</sup> O tribunal aqui explicitado diz respeito à cena em que, por meio de um sonho do protagonista, todos os que estabeleceram algum vínculo afetivo reaparecem e deliberam que Antonio pode colocar um fim a sua vida.

envolve a representação de eventos traumáticos. Em *El arte de volar*, “o presente se torna passado, lembrança, repetição, para que outro presente nos ajude a compreender” (TODOROV, 2013, p. 182) - nesse caso específico, o suicídio do protagonista. Desse modo, o presente pode ser considerado um futuro prefigurado no passado; as primeiras vinhetas do prólogo não criam a expectativa para o evento fatídico, pois a pergunta que permite seguir a narrativa não nasce da busca por um “Como ocorreu a morte?”, mas de uma pergunta que, em seu sentido implícito, denota uma compreensão do presente como uma construção, ou seja, a pergunta que o narrador buscará responder: “Qual será o porquê desse ato final?”. Para encontrar respostas que permitam compreender a morte como uma escolha<sup>49</sup> pessoal, o passado se torna presente por meio da sequência gráfica, enquanto o passado em si mesmo se mantém na voz de um narrador que deixa a sua posição heterodiegética para assumir um lugar junto ao protagonista. Nesse momento, a narrativa deixa de ser o “como foi” e passa a utilizar um elemento próprio da ficção, o “como se”. No romance, essa proposição pode ser encontrada no momento em que o narrador afirma “De hecho, voy a contar la vida de mi padre con sus ojos pero desde mi perspectiva” (2016, p. 13), ou seja, a narrativa que seguirá a partir desse momento terá a liberdade de recontar esse passado, valendo-se de variantes imaginativas.



Figura 44 — O narrador apresenta a perspectiva adotada.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 13.

O tempo cronológico presente na abertura de cada capítulo se materializa nos instantes finais em que cada andar delimita uma fase da vida do protagonista, enquanto, o tempo da

<sup>49</sup> A colocação do suicídio como uma “escolha”, é feita dentro do contexto literário, compreendendo que, no contexto do romance, a personagem assim o situa.



rememoração, representado pela voz do narrador, revive o trauma sob um olhar modificado pela experiência e, principalmente, pelo luto.

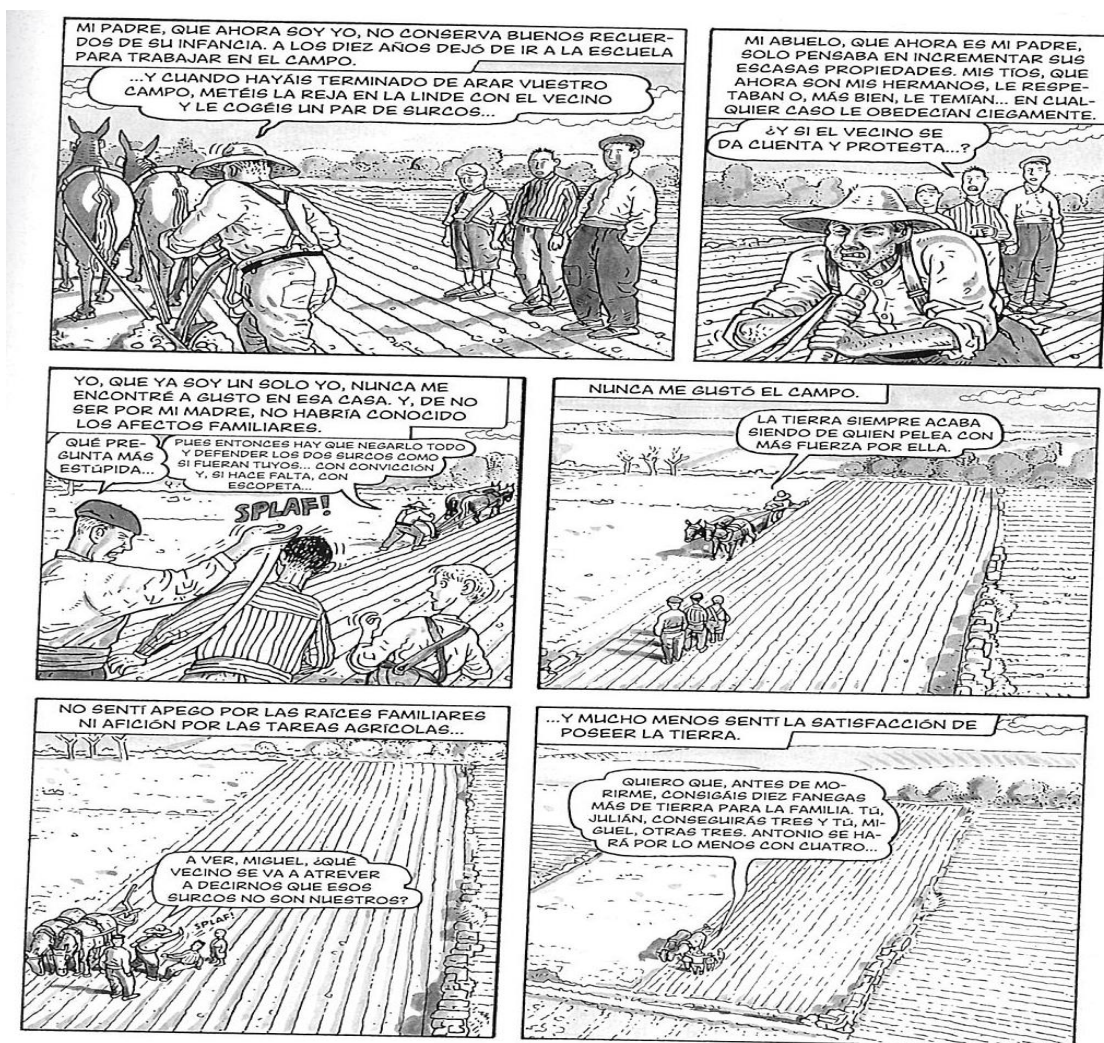


Figura 45 — A infância de Antonio e a mudança do foco narrativo.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 17.

Novamente as três vinhetas iniciais do primeiro capítulo exemplificam bem esse tempo da rememoração. A afirmação de Todorov supracitada sobre “o passado que se torna presente”, no caso de *El arte de volar*, esse fenômeno ocorre por meio de expressões narrativas escritas, gráficas e gestuais. A sequência gráfica acima apresenta o passado como se fosse o presente, enquanto o presente, enunciado pelo narrador, retoma o passado. Esse jogo com o tempo, segundo Ricoeur (2016, p. 57), “não pertence ao discurso propriamente dito, mas ao referente”, ou seja, o tempo é reconfigurado a partir da presença da personagem e das ações nas quais está diretamente associada.

Enquanto o narrador coloca a sua versão a partir do “eu”, a sequência gráfica segue por uma focalização em terceira pessoa, como uma cena de cinema, na qual as imagens

expõem o cenário, as relações estabelecidas entre as personagens secundárias e o tempo. Quando o tempo da memória envolve diretamente o referente, predomina a vinheta em plano médio, focalizando as expressões, gestos e mudanças físicas que configuram as ações da personagem. Na narrativa dos eventos ocorridos durante e após a Guerra Civil, o plano médio intercalado com sequências cena a cena, como, por exemplo, a deserção de Antonio do Exército Nacionalista para o lado Republicano, representa momentos decisivos detalhados pela sequência de cada movimento, e expressa, ainda, a dimensão do posicionamento político e ideológico da personagem, bem como o peso dessa escolha. Ainda nesse contexto de guerra, algumas cenas apresentam planos panorâmicos, como as vinhetas sobre o povoado de Alcaniz, Barcelona, Belchite e Teruel. Porém, o predomínio dessas imagens que reapresentam a memória coletiva ocorre nos momentos finais do conflito e, principalmente, quando é narrado o êxodo dos espanhóis republicanos pelos Pirineus.

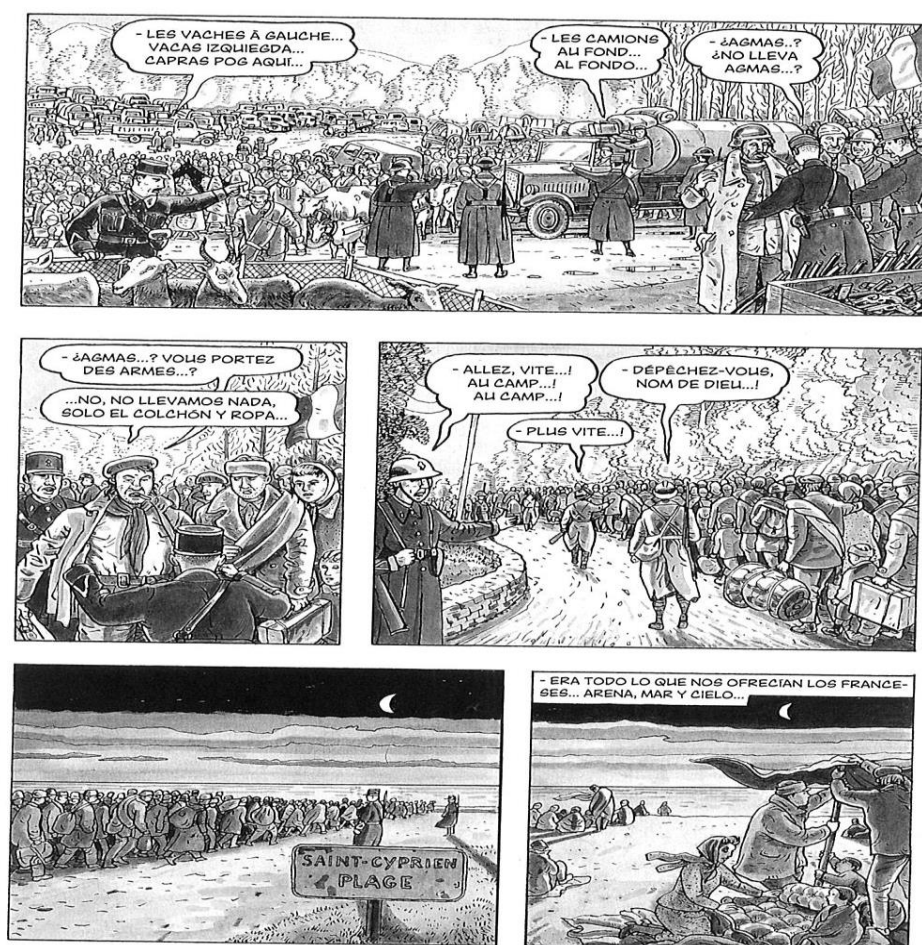


Figura 46 — O êxodo pós-guerra e os campos de concentração franceses.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 79.



Nas sequências acima, por exemplo, a memória individual da personagem segue na voz do narrador, enquanto a narrativa gráfica abre espaço para a memória coletiva, representando tempos, indivíduos e situações que colocam o protagonista não mais como referente das ações, mas como partícipe de um coletivo que abrange inúmeras histórias. A memória histórica que a narrativa reapresenta no formato gráfico é constituída de inúmeras imagens que fazem parte do acervo histórico sobre aquele período que, ao serem transpostas para o gênero gráfico como parte do enredo servem como um cenário ou, de acordo com Ricoeur (2016, p. 129), “Esse pano de fundo é feito de ‘imbricação viva’ de todas as histórias vividas umas nas outras. Portanto é preciso que as histórias contadas possam emergir desse pano de fundo. Com essa emergência, o sujeito implicado também emerge”. Assim sendo, a matéria viva opera como um articulador entre o protagonista e a memória que o narrador se propõe a apresentar.

Nesse aspecto, dessas imagens pode-se dizer que, além de servir como “pano de fundo”, convergem em um ponto crucial entre o real e o ficcional, no qual operam as variantes imaginativas – ou em termos psicanalíticos, a perlaboração. As imagens desconexas, assim como se encontram nos diferentes arquivos, adquirem sentido somente a partir da recomposição de um eixo narrativo que as conecta. Ao unir a memória da personagem à narrativa histórica, o tempo da rememoração adquiriu uma amplitude que extrapola a narrativa abrangendo uma geração inteira.

### 3.2 A MORTE COMO PONTO DE PARTIDA

Em *El arte de volar*, a morte representa, como dito anteriormente, o tempo axial da narrativa, mas, para além da questão estrutural, ela implica diretamente na construção da identidade narrativa do protagonista. Para isso, é necessário que seja retomada a relação entre morte e esquecimento, uma das premissas que conduzem o romance.

Para o cristianismo, a morte de um indivíduo não é o fim, mas o início de uma eternidade adquirida por aqueles que se mantêm fiéis aos dogmas e às instituições que professam essa fé. Na Idade Média, os que escolhiam outras crenças eram condenados física e espiritualmente ao tormento eterno. De acordo com Benjamin,

A ideia de morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que

inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte [...]. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do espaço dos vivos. (BENJAMIN, 1994, p. 207)

Apesar dessa expulsão à qual Benjamin se refere, um ponto ainda se mantém em todas as tradições: a morte, seja ela celebrada ou escondida, consiste em encontrar o indivíduo e encaminhá-lo, de acordo com a suas ações; no entanto, se retomada a ideia de Foucault abordada no segundo capítulo, a morte de cada indivíduo sempre esteve nas mãos do poder vigente, portanto, não se daria por uma organização divina, mas, sim, por uma estrutura de poder que mantém o ser sob controle, impedindo-o de romper com a ordem estabelecida. E, nesse contexto, o suicídio rompe com duas concepções: a social e a religiosa.

Quando a personagem de Antonio Lope salta da janela do quarto andar, há um rompimento com essas duas formas de poder. Diferentemente de um indivíduo que se deixa levar pela morte, cuja explicação pode ser uma doença ou uma fatalidade, no suicídio não há uma explicação, pois ela segue junto com quem tomou essa atitude.

Pode-se dizer que o romance é a resposta esperada para a pergunta que corrói aqueles que continuam no reino dos vivos. Em *Luto e Melancolia* (2010, p.130), Freud afirma que o luto consiste numa interrupção temporária do presente de modo que todos os pensamentos e lembranças se voltam para o passado, onde ainda habita a presença de quem partiu. Essa suspensão do presente que se projeta em um passado é o ponto de partida do narrador de *El arte de volar* que, em busca das respostas, se propõe a juntar os rastros, organizando-os em um enredo que, por meio de sua voz e perspectiva, encontre as respostas levadas pela morte. Mas o Antonio Lope que emerge dessa reconstrução não é uma personagem plana, muito pelo contrário, é complexa. É a identidade de um sobrevivente da infância violenta, do revolucionário em busca de justiça social, do republicano derrotado que se cala na ditadura, do homem aprisionado em um relacionamento conturbado e, por fim, como resultado de todas essas identidades, emerge uma personagem que, aos noventa anos de idade, concentra as poucas forças que lhe restam para saltar do quarto andar. De acordo com Ricoeur,

[...] a pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas “experiências”. Bem ao contrário: ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada. A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar de identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade do personagem. (RICOEUR, 1991, p. 176)

Dessa forma, as ações das quais a personagem participa forjam a identidade narrativa do protagonista. Além dessa dialética entre as ações e a personagem, uma ação específica se destaca em todos os capítulos: a morte de alguma personagem secundária que participa diretamente de sua trajetória. No primeiro capítulo, por exemplo, o retorno à infância apresenta um sujeito deslocado de seu meio que, em nenhum momento, se deixa moldar pelas ações de trapaça e violência. É um pequeno revolucionário que surge em um lugar improvável e solitário que encontra abrigo na amizade estabelecida com Basilio. A morte dessa personagem, único vínculo de amizade do protagonista, é o momento em que rompe com Peñaflores e, conseqüentemente, com os conturbados vínculos familiares.

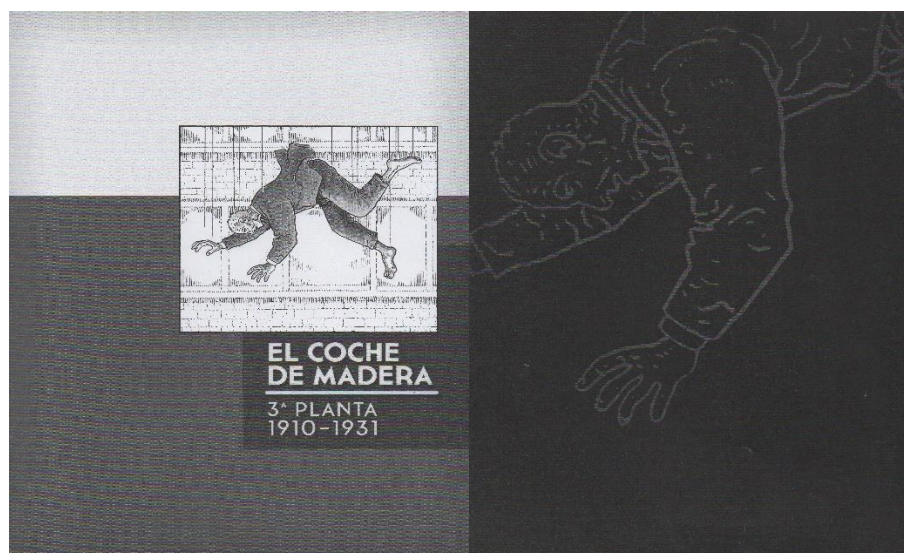


Figura 47 — Abertura do Capítulo 1.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 15 e 16.

As páginas de abertura do capítulo fazem alusão ao passado tanto pelo título como pela marcação temporal que delimita os períodos de acordo com os eventos que serão rememorados. O presente se mantém na representação gráfica de cada andar com a personagem em plena queda e, na página seguinte, surge o contorno do protagonista, como uma alma que ressoa livre, sem prédios, sem expectativas, apenas o vazio. Para Chevalier (1986, p. 731), “la muerte nos libra de las fuerzas negativas y regresivas, a la vez que desmaterializa y libera las fuerzas ascensionales de la mente”.

Apesar da perda traumática de seu melhor amigo, o único índice de morte é representado na capa. O sofrimento é representado por meio das vinhetas e a articulação da personagem em cena. Contudo, como é possível ver a seguir, o segundo capítulo apresenta importantes momentos de morte e ruptura.



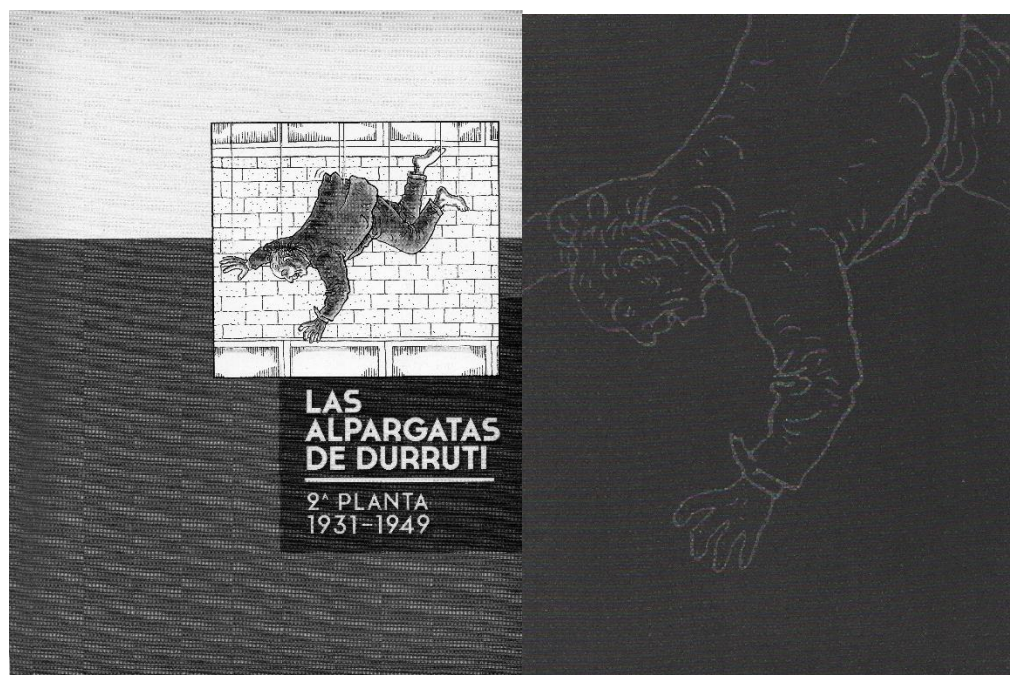


Figura 48 — Abertura do Capítulo 2.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 37 e 38.

Em *Las alpargatas de Durruti*, a morte é personificada por meio da vinheta preenchida com a cor preta. A primeira que aparece se refere à morte da personagem Tio Segundo e, nas sequências finais, novamente a vinheta reaparece simbolizando a morte da mãe do protagonista. Como descrito por Chevalier (1986, p. 747), “El negro es pues color de duelo [...] expresa la pasividad absoluta, el estado de muerte consumado e invariante”. Ao relacionar a cor com a perda de alguém próximo, Chevalier diz ainda que “El luto negro es, podríamos decir, el duelo sin esperanza. Como un nada sin posibilidades”.

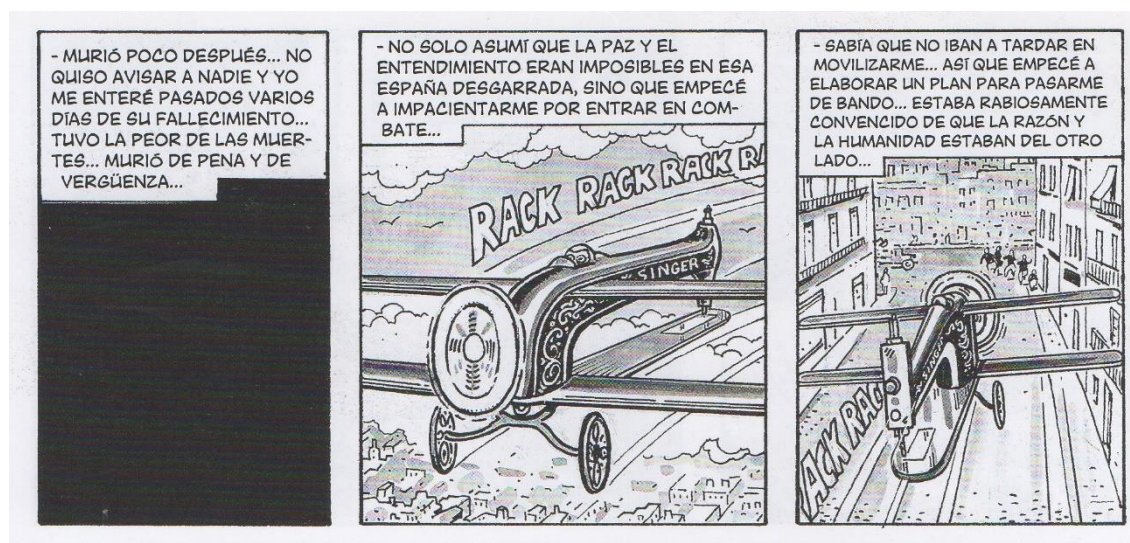


Figura 49 — A representação da morte do Tio Segundo.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 51.

A sequência acima apresenta a primeira vez em que a morte é graficamente representada. A morte de Tio Segundo, em especial, significou um momento de ruptura em relação à neutralidade na qual o protagonista se encontrava. O relato dessa personagem secundária, bem como as ações violentas pelas quais Antonio passa nas mãos de nacionalistas, levam-no a se posicionar politicamente pelo lado republicano.

A sequência abaixo apresenta o momento em que a personagem recebe a notícia da morte de sua mãe. O momento não é mais de guerra, porém, a luta para sobreviver em um continente destruído o faz entrar em sociedade com Pablo no controverso comércio de carvão. A notícia da morte da mãe é o momento de ruptura que marcou o fim da sociedade com Pablo e o retorno a suas origens. A presença da mãe no plano onírico é o chamamento inconsciente para que o protagonista retorne à Espanha e aos valores transmitidos pela figura materna.

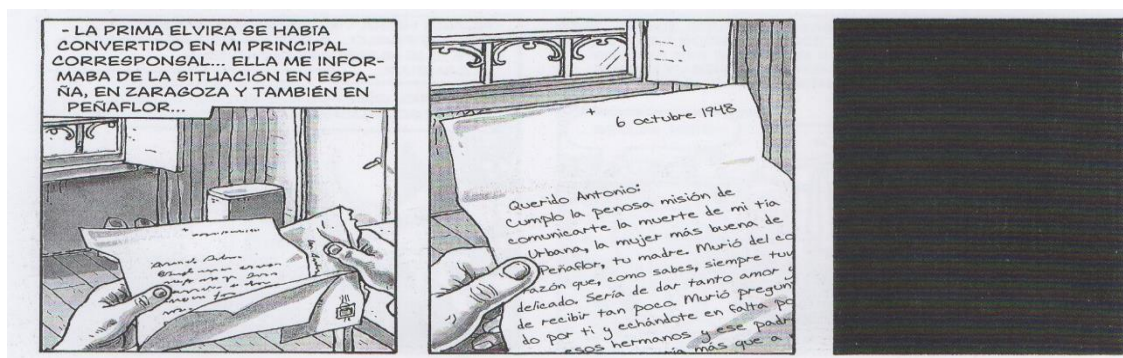


Figura 50 — O momento em que recebe a notícia do falecimento da mãe.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 122.

A morte, novamente mostra sua força em *Las galletas amargas*, terceiro capítulo do romance, que representa a morte não mais atrelada a outro, mas a si mesmo. O retorno à Espanha governada pelo ditador Francisco Franco impõe uma nova realidade social e política. Os valores pelos quais o protagonista havia lutado não são mais permitidos e, como forma de sobreviver, parte significativa de sua identidade, no caso a sua pertença ideológica anarquista, é sacrificada. Esse momento, em especial, representa o começo de sua queda. Ainda nesse capítulo outras rupturas marcam a transição da personagem revolucionária para a de sobrevivente.





Figura 51 — O casamento com Petra e o rompimento da Aliança de Chumbo.  
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 145.

A ruptura da aliança de chumbo e a decisão pelo casamento com Petra foi a cisão definitiva com o passado revolucionário, pois a simbologia do casamento religioso, de acordo com Chevalier, é uma “institución que preside la transmisión de la vida, aparece aureolado de un culto que exalta y exige la virginidad. [...] Forma parte de los ritos de sacralización de la vida” e, para a personagem, representa compactuar com princípios em que não acredita.

Vale ressaltar que, nesse período, as perdas de Antonio não consistem no luto relacionado com a perda de alguém próximo, mas com perdas internas, pessoais e financeiras. Nesse momento da narrativa não há o luto, contudo, o protagonista entra em um estado constante de melancolia que se intensifica com a perda financeira e, posteriormente, com a convivência conturbada com Petra. A separação é a última tentativa de manter a sua já abalada saúde mental e representa o penúltimo voo em busca de uma liberdade que a idade não permite mais que usufrua.

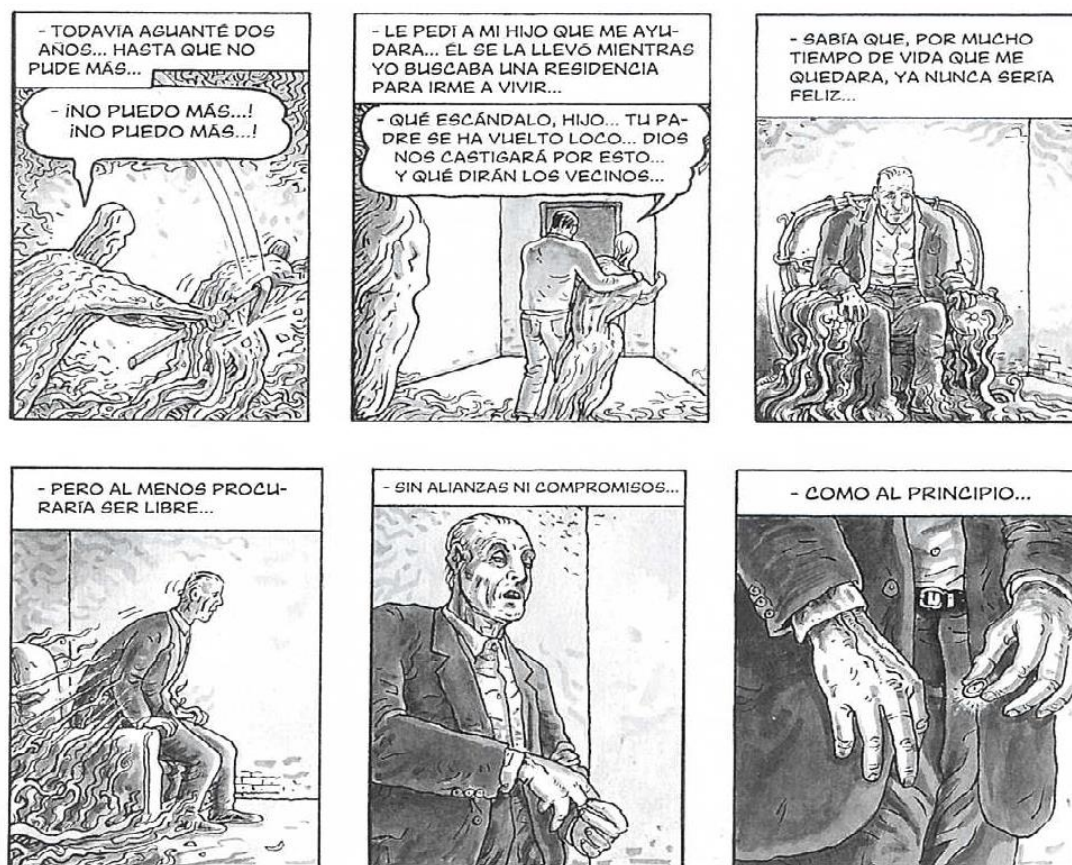


Figura 52 — O divórcio e a busca pela liberdade perdida.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 170.

A simbologia da morte acompanha a narrativa, seja na capa dos capítulos ou na sequência gráfica, representando uma cisão que obriga uma mudança externa ou interna. Apesar do luto provocado pela perda de familiares, a maior ruptura consiste na percepção da morte do “eu” revolucionário que, na maturidade, não tem mais espaço ou saúde para ressuscitá-lo. A partir desse capítulo, a morte não é mais colocada como um momento, mas como a consequência de experiências traumáticas e escolhas equivocadas. A consequência de perder a própria referência e identidade é a diluição, pouco a pouco, de si mesmo. O divórcio, além de romper com a poder que o aprisionou, significa o reestabelecimento do pouco que sobrou do Antonio-jovem que ansiava por liberdade.

### 3.3 A ALIANÇA DE SANGUE E A TRANSMISSÃO DA MEMÓRIA

Conforme visto anteriormente, a morte é o ponto de partida da narrativa de Antonio Lope. Desde o primeiro momento, essa construção emerge de um outro olhar, de uma outra perspectiva, no caso, do filho que, em um devir-pai, revive esse passado, e, ainda, como o narrador-filho defende a sua participação em todos os momentos que se propõe a narrar.

Nesse aspecto, a identidade do narrador mantém uma relação intrínseca com a identidade da personagem pois, ao se compreender que a personagem é uma lembrança, parte fundamental dessa elaboração narrativa passa pelo rastro que ela deixou e na sua continuidade, no caso, o filho. De acordo com Halbwachs (2003, p. 30), “‘nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos’. Isso acontece porque jamais estamos sós”. Dessa coletividade na qual a personagem poderia ser inserida, outro ponto se destaca: a memória como herança.

Logo nas primeiras vinhetas, o narrador se coloca como herdeiro, como “potencial genético”, como parte latente, que participou de todos os eventos que irá narrar e se considera apto a fazê-lo. Sobre essa colocação, encontra-se em *Além do princípio do prazer* (2016), um ponto capital para a compreensão desse narrador. Segundo Freud, em sua busca por compreender os princípios que envolvem a vida e a morte, encontrou na pesquisa de Weismann<sup>50</sup>, um importante biólogo do século XIX, uma analogia sobre a composição do indivíduo. Em seus estudos biológicos, Weismann defendia que toda substância viva poderia ser dividida em duas partes: uma mortal e outra imortal. A primeira seria passível da morte, no caso, a matéria em si, enquanto a segunda, imortal, seriam as células e sua capacidade de se multiplicar e gerar um novo indivíduo. Dessa forma, a reprodução seria a responsável pela imortalidade, ou seja, os filhos são a maneira pela qual os pais se mantêm vivos.

Se a herança genética se eterniza por meio da reprodução de um novo ser, com a memória não seria diferente. Todo indivíduo é composto por uma linha invisível que envolve a genética, os valores e a transmissibilidade de um passado que segue até a atualidade. A morte material do indivíduo não impede que sua parte imortal, no caso sua descendência, mantenha a sua continuidade e evolução.

Essa compreensão do que é mortal e imortal, aplicada ao narrador de *El arte de volar*, leva-nos a considerá-lo essa partícula imortal de Antonio, o qual se mantém vivo por meio do narrador. Na narrativa, essa partícula se manifesta a partir do momento em que recria uma identidade narrativa que abrange o pai e a si mesmo, na condição de filho e herdeiro.

É a partir do terceiro capítulo que é representado o elo entre pai e filho por meio da aliança de sangue. No momento do nascimento da criança (2016, p. 47), o gesto simbólico da aliança entre pai e filho se materializa na responsabilidade em formar aquele que seria a sua continuidade. Em uma sequência cena a cena, é selada a união e o argumento que confere ao

---

<sup>50</sup> August Weismann (1834-1914), biólogo alemão evolucionista conhecido como o precursor da ciência genética.



narrador o direito à posse do passado e a responsabilidade de manter e transmitir. Nesse momento, nasce o Antonio-pai e a pequena extensão de si que, na ausência do primeiro, mantém a sua continuidade.

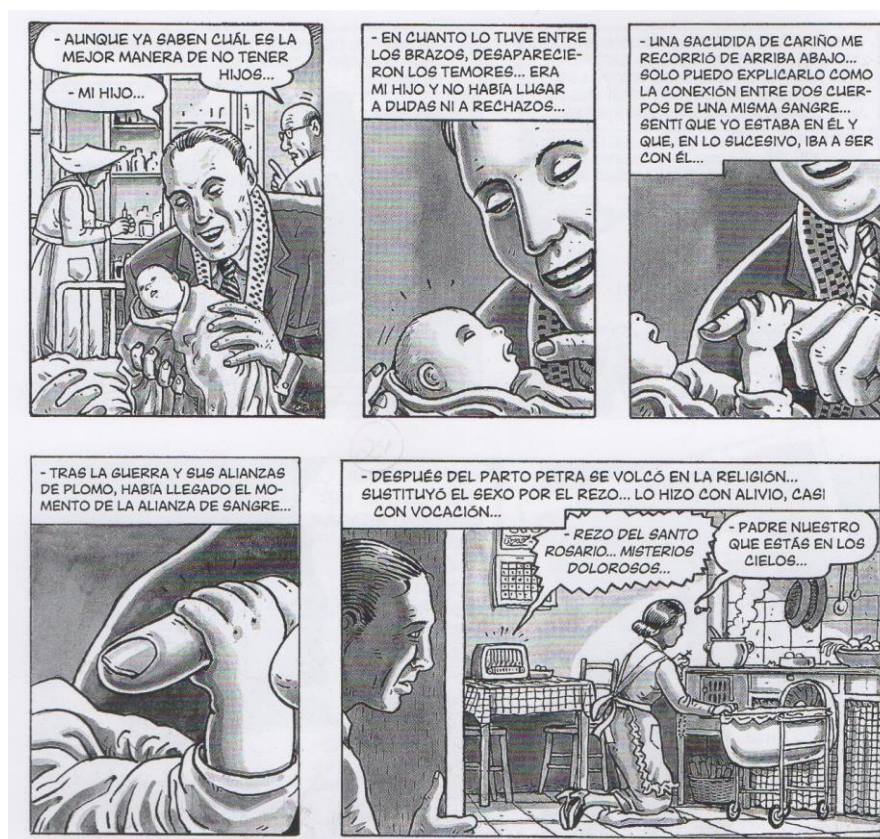


Figura 53 — O nascimento do filho e o início da Aliança de Sangue.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 147.

Novamente o narrador retoma a ideia defendida no prólogo, em que justifica a autoridade conferida pelo sangue, narrando, agora, em um devir-pai, que “Era mi hijo y no había lugar a dudas no a rechazos [...] sólo puedo explicarlo como la conexión entre dos cuerpos de una misma sangre...sentí que yo estaba en él y que, en lo sucesivo, iba a ser con él...”. Para Recalcati, citando Freud,

[...] la herencia es principalmente una decisión del sujeto, un movimiento hacia adelante de reconquista [...] La reconquista de la herencia significa la subversión de la réplica pasiva de lo que ya ha sido. Heredar no es clonación, no es nunca reproducción pasiva de un modelo ideal extraído del pasado. (RECALCATI, 2014, p. 136)

A formação do filho e seu olhar sobre os fatos narrados mostram essa subversão no sentido de reiterar seu caráter por meio de quem o gerou. Com efeito, nas vinhetas seguintes,



as poucas representações em que pai e filho aparecem juntos, sempre retomam a aliança firmada, além de apresentar como fez para contribuir para a formação do caráter político e ideológico do filho. O protagonista, mais do que transmitir suas memórias, buscou, dentro de suas possibilidades, formar um cidadão que não compactuasse com a sociedade na qual estava inserido. Petra, a mãe que representa o conservadorismo do Estado e da Igreja, tem o espaço reduzido em detrimento do caráter que se forma a partir da perspectiva paterna, pois o filho vai, pouco a pouco, se tornando a perspectiva de uma continuidade.



Figura 54 — A responsabilidade e o desejo do protagonista como pai.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 148.

A ideia de “sacarlo adelante”, colocada como uma missão contra o que o aprisionava, foi uma forma de, no futuro, perceber que, pelo menos o filho, teria a liberdade que ele não teve. Nesse aspecto, uma das manifestações da identidade narrativa como ipse compreende a ideia de que a personagem permanece na voz do outro por meio do caráter e da manutenção de si. De acordo com Ricoeur,

A identidade narrativa mantém entre as duas: tonando narrável o caráter, a narrativa restitui-lhe o movimento, abolido nas disposições adquiridas, nas identificações-com sedimentadas. Tornando narrável a perspectiva da verdadeira vida, ele lhe dá os traços reconhecíveis de personagens amados e respeitados. A identidade narrativa mantém juntas as duas pontas da cadeia: a permanência no tempo do caráter e a da manutenção de si. (RICOEUR, 1991, p. 196)

O caráter herdado da figura paterna constitui, para além do aspecto sanguíneo, um dos pontos-chave para a constituição do protagonista. A perspectiva do narrador heterodiegético parte exatamente do caráter herdado, como filho que é, para recriar a identidade paterna. Em todas as vinhetas em que o símbolo da aliança de sangue é representado, tanto a fisionomia do pai quanto a do filho demonstram o orgulho de se ver refletidos um no outro. Tanto que, nas cinco vinhetas em que são representadas a aliança, o enquadramento cena a cena coloca em foco a perspectiva de pai e filho não como uma unidade, mais que isso, como uma continuidade.



Figura 55 — O filho segue os caminhos do pai.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 160.

Contudo, a última representação gráfica da aliança marca a ruptura entre pai e filho e se constitui como o momento crucial da representação do trauma. Vale ressaltar que, em relação ao roteiro original, a perspectiva desse momento sofreu algumas alterações e denota o



distanciamento entre a perspectiva do autor Antonio Altarriba e do cartunista Kim. Essa diferença entre o roteiro e a arte final ocorre em um dos momentos críticos da narrativa, na página 200, momento em que o protagonista solicita a seu filho que o ajude a morrer. No roteiro a cena é descrita da seguinte forma:

**VIÑETA 174.-** En la habitación de la enfermería Antonio recibe a su hijo. Antonio sigue en pijama y con el topo en el pecho. Se halla sentado a los pies de la cama y su hijo en el sillón de las visitas. Mientras escucha a su padre con indudable angustia hace girar maquinalmente el libro de La metamorfosis entre las manos. El hijo es el único que presenta un aspecto totalmente humano.

**ANTONIO**     .- Hijo, ya no puedo más... Tienes que ayudarme... Yo lo he intentado pero no lo he conseguido...

**VIÑETA 174 bis.-** Primer plano sobre el rostro de Antonio con expresión desgarrada.

**ANTONIO**     (a su hijo)  
                  .- Mátame...

Figura 56 — Trecho do roteiro original.  
Fonte: ALTARRIBA, 2009 p. 433.



Figura 57 — O protagonista pede ao filho que o ajude a morrer.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 199.

A vinheta 174, detalhadamente descrita no roteiro original, apresenta o momento em que pai e filho se encontram. Nessa parte da narrativa, o narrador abre espaço para o discurso direto das personagens. O narrador se resume à descrição da cena no roteiro original e é nesse

espaço que é possível encontrar o momento em que o trauma é representado. Após o pedido improvável para que o auxilie em seu intuito de colocar fim à própria vida, a continuação da narrativa no roteiro apresenta uma perspectiva diferente da que se pode encontrar na narrativa final.

- VIÑETA 176.- Se mantiene el primer plano sobre el hijo de Antonio que encaja la propuesta con la comprensible desazón. Se ha cogido la cabeza entre las manos y se acaricia frenéticamente el cráneo, prácticamente sin pelo, mientras resopla.
- VIÑETA 177.- Se mantiene el primer plano sobre el hijo de Antonio que finalmente saca la cabeza de entre las manos y responde a su padre.
- HIJO                   .- Está bien... Lo haré... Dame unos días para pensar cómo...
- VIÑETA 178.- El hijo de Antonio se dispone a salir de la habitación. Tiene ya la puerta abierta cuando se vuelve ante la llamada de su padre. Antonio en un gesto de conocida complicidad tiende a su hijo la mano con el dedo anular encogido. Es el gesto ineludible de la alianza de sangre.
- ANTONIO           (sonriente, animando y mirando hacia su propia mano)  
.- Eh, hijo...
- VIÑETA 179.- Primer plano de los dedos engarzados de padre e hijo formando su inquebrantable alianza de sangre.

Figura 58 — Trecho do roteiro original.  
Fonte: ALTARRIBA, 2009, p. 434.

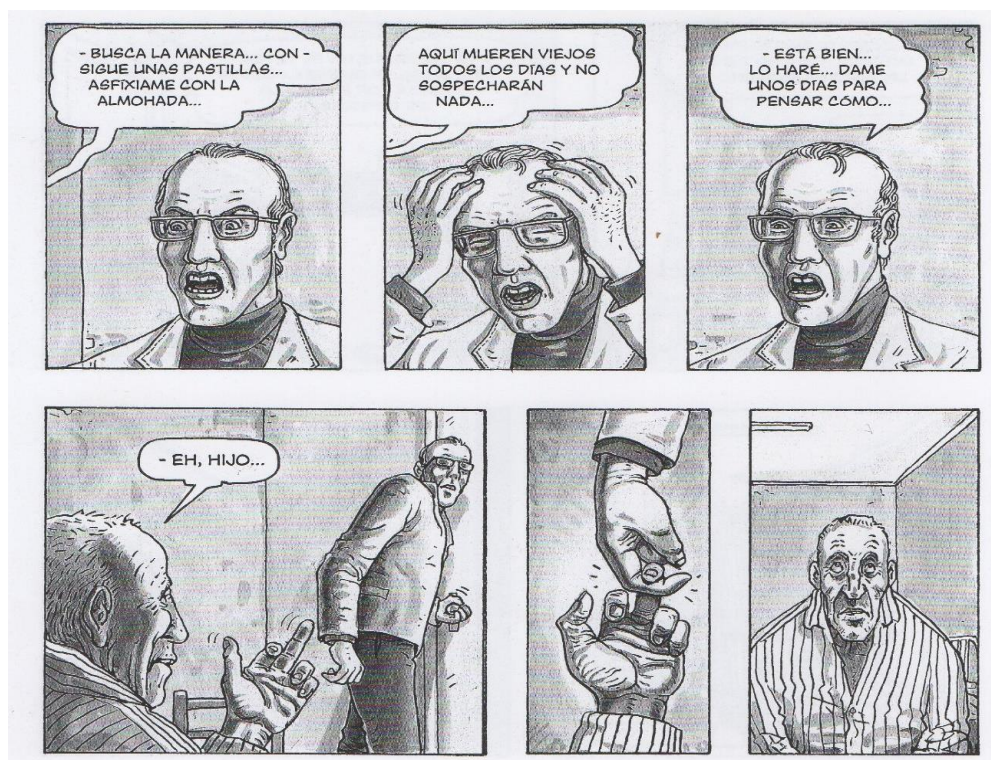


Figura 59 — O desespero do filho e a reafirmação da Aliança de Sangue.  
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 200.

Nesse momento, no roteiro original, a aliança de sangue é colocada como “inquebrantable”, ou seja, nem a morte romperá com o elo firmado entre as personagens. A referência ao filho se faz pelo papel que desempenha e não pelo nome próprio. A única referência ao seu nome aparece em seu nascimento quando a personagem Petra define como se chamará o herdeiro. Depois, em todas as vinhetas em que a personagem é mencionada, novamente o seu nome é suprimido em detrimento da função que desempenha na narrativa. Ao colocar a aliança como inquebrantável, o narrador começa a preparar a justificativa para a sua omissão no momento final. Ao emprestar a voz ao pai, o narrador coloca na enunciação paterna uma remissão da culpa que ele próprio sente.

**VINETA 181.-** Antonio se asoma a la ventana de su habitación. Situada en la primera planta (sobre la planta baja), da a la explanada delantera de la residencia y al parking. Desde la Introducción sabemos que está protegida por unos barrotes. A través de ellos puede ver a su hijo dirigiéndose hacia el coche. A pesar de la distancia, los



hombros hundidos y la cabeza gacha revelan hasta qué punto se halla abrumado por la responsabilidad que acaba de asumir.

VIÑETA 182.- Desde el punto de vista de Antonio pero sin que este entre en campo, seguimos enfocando al hijo de Antonio. Ha abierto la puerta de su coche y se dispone a subir en él. Antes de hacerlo, apoya un brazo en el capó, levanta la cabeza hacia el cielo y respira hondo. El gesto no puede ser más significativo del agobio que experimenta. Tiene que matar a su padre.

Figura 60 — Trecho do roteiro original.

Fonte: ALTARRIBA, 2009, p. 203.



Figura 61 — A despedida do protagonista.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 203.

A primeira vinheta da sequência acima, a despedida entre pai e filho, apresenta o tratamento na terceira pessoa. Essa perspectiva abrange, no primeiro plano, o pai e, ao fundo, o filho. A descrição dessa cena se encontra na “viñeta 182” e, nesse momento ocorre uma disparidade entre a descrição do autor e a representação gráfica de Kim. Pela descrição do roteiro, o foco deveria ser na agonia do filho, detalhando os gestos e a ação dessa personagem depois da conversa com o pai. Ao evidenciar o sofrimento do pai em detrimento da perspectiva do filho, o narrador deixa por um momento o devir-pai para expressar o seu



próprio sentimento em relação àquela situação. O peso do enunciado “Tiene que matar a su padre” ressoa como uma afirmação de que deveria fazê-lo para honrar a aliança que os unia, mas que era, ao mesmo tempo, o motivo que impedia o ato. Assim, funciona como uma justificativa para a atitude paterna, mas repercute como um pedido de desculpas tanto para si mesmo quanto para o pai. De acordo com a descrição da vinheta, todas as perspectivas deveriam convergir para o filho, para o sofrimento dele. Contudo, ao passar para a narrativa gráfica, a interpretação do cartunista manteve a perspectiva em terceira pessoa e o foco no protagonista. Na sequência gráfica, o pai toma para si a responsabilidade de interromper a própria vida sem abranger o remorso e o sentimento de culpa que acompanhou o filho e que foi o ponto de partida da narrativa.

Assim, a última vinheta, que representa graficamente a aliança de sangue, não significa o rompimento do elo entre pai e filho, mas é o símbolo de que o primeiro seguirá por meio de sua descendência e que a partícula imortal, compartilhada tanto pelo sangue quanto pela memória, será o elo inquebrantável entre eles.

A liberação final para a morte não vem do filho, não tem um auxílio externo, e é exatamente esse “eu”, agora relacionado à unicidade, que conduz às respostas que o narrador, durante toda a trajetória do protagonista, busca responder. A resposta final para o vazio deixado pela morte é representado na sequência onírica em que mata a toupeira –símbolo da depressão que o corroía – e, em seguida, todos os vínculos afetivos que fizeram parte da vida da personagem se reúnem.

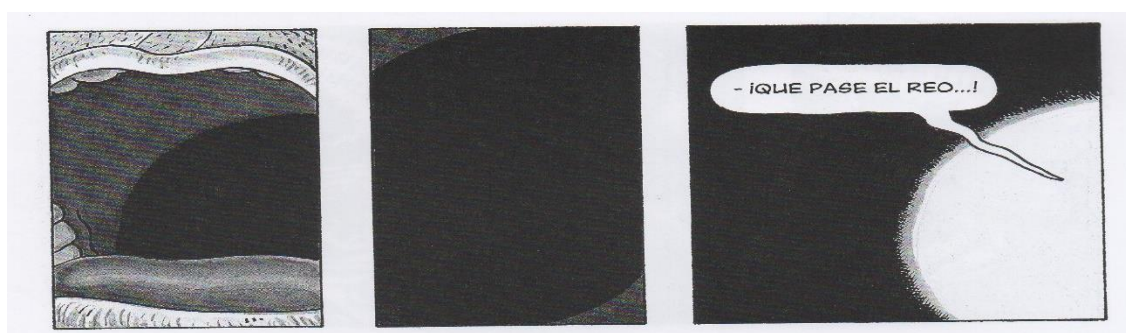




Figura 62 — O início do sonho de Antonio.  
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 202.

É por meio do sonho que o protagonista vislumbra o que o espera e, principalmente, que a morte será colocada como uma transição para o retorno aos vínculos que o faziam se sentir vivo. A liberação por meio do sonho consiste em uma resposta que atende à demanda do narrador heterodiegético que se apresenta no prólogo assumindo a sua alteridade com a figura paterna e, ao mesmo tempo, preenche o vazio deixado pelo suicídio.

Quando o narrador defende como perspectiva narrativa a rememoração da vida do pai, a intenção não era somente revisitar o passado, mas responder à questão inicial sobre o porquê dessa atitude. Por isso, nas sequências anteriores à morte, simbolizada pelo preenchimento da vinheta em preto, era representada uma ruptura; depois encontrando-se o narrador no plano onírico, a morte é colocada como uma passagem.

No plano consciente, a idade avançada, bem como a perda de grande parte de seus vínculos afetivos, representava o vazio e a dor – personificados pela toupeira – que corroíam a existência. Como abordado anteriormente, independentemente da crença ou da ideologia, o suicídio gera nos que permanecem a sensação de impotência, pois, o que ocasionou não está atrelado ao divino ou ao acaso, mas, sim, ao desespero do “eu”. O que vem depois do voo é a incógnita que o narrador buscou responder relacionando o presente a situações passadas.

Ao expor a liberação por meio do plano onírico, o narrador ampliou o voo para uma dimensão que tornasse possível a continuidade do protagonista. A sequência do tribunal é mais do que uma autorização para a morte, é uma justificativa que amplia o horizonte da personagem. Representa a vida após a morte, o encontro com os vínculos interrompidos em vida, e que, de acordo com a narrativa, estão à espera de Antonio. Logo, o que o esperava não era o vazio, já que a morte libertaria o seu corpo e a sua alma.



Figura 63 — Antonio recebe a permissão para deixar a vida.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 203.

No plano onírico, o que predomina é o discurso direto e a interação entre as personagens secundárias com o protagonista. No sonho, o passado e o presente se encontram reunidos não para condená-lo, mas para encorajá-lo e, principalmente, libertá-lo do sentimento que o aprisionava. Todos os ressentimentos são superados, e, conforme a fala de Basilio, “tras noventa años de condena a existência forzada, ya eres libre...”, deixar a vida é a única liberdade que lhe resta.

O suicídio, para o narrador-filho, representou o desaparecimento do último elo que dava sentido à vida e à morte. O pai, como instituição que deveria oferecer apoio e força, inverte os papéis e coloca sobre o filho a responsabilidade de salvá-lo. A ideia de um tribunal que desobriga o protagonista de continuar vivendo representa uma libertação dos traumas acumulados ao longo da vida. A justificativa para o suicídio ocorre quando encontra, no plano onírico, todos os vínculos afetivos que se romperam no decorrer da narrativa. No capítulo



final, ao retomar o prólogo, o narrador volta ao presente da narrativa e complementa com mais detalhes os momentos finais do protagonista que, em sua enunciação, coloca sobre si toda a responsabilidade de seus atos, liberando o filho da responsabilidade sobre a sua morte.

Dessa forma, o protagonista que se apresenta no prólogo não é o mesmo que emerge ao fim do percurso narrativo. No início, sua presença em cena denota tristeza, medo e desespero, enquanto nas vinhetas do último capítulo a personagem rejuvenesce após o sonho, pois acredita que o voo seria a chave para um recomeço.



Figura 64 — Vinheta final que representa a chegada de Antonio a janela do quarto andar.  
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 205.



Figura 65 – Vinheta inicial que se encontra no prólogo e apresenta a janela com os pertences de Antonio.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 13.

Como apresentado no segundo capítulo, a última edição de *El arte de volar* apresenta o *spin-off* “La casa del sol naciente – Manosque (Francia) Verano 2012”. Nesse episódio,

diferente da estética do romance principal, a composição é colorida e o cenário remete à França dos anos 1960. Da história de Chantal, vale ressaltar a sua decisão por saltar de uma janela em um momento de desespero, assim como o pai do autor.

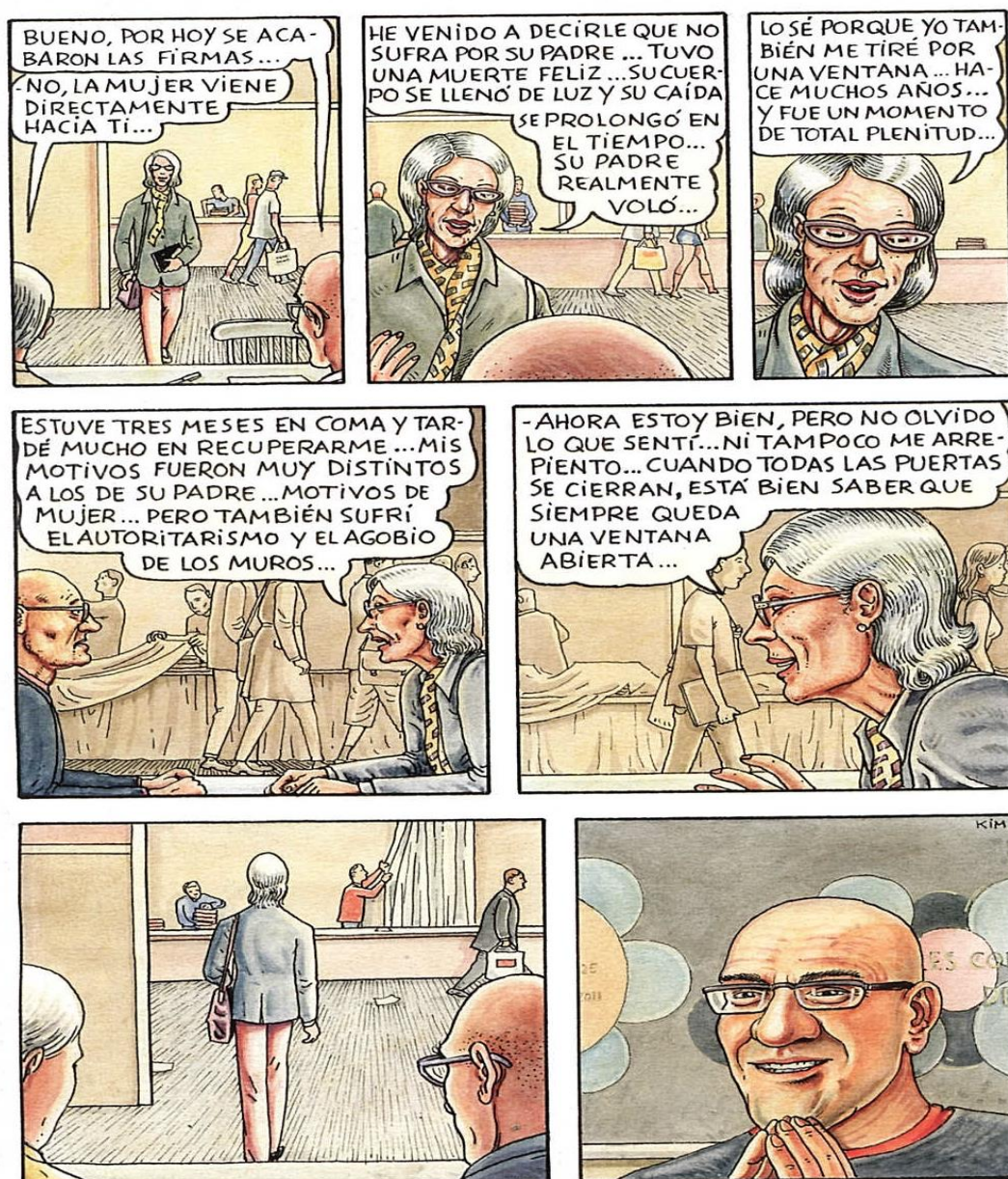


Figura 66 — O encontro do autor com Chantal em uma sessão de autógrafos na França.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 222.

Nesse momento não há um narrador em *off*, mas a enunciação direta da personagem que responde ao filho que anseia conhecer mais detalhes sobre a queda. Apesar de cada abertura de capítulo representar a personagem de Antonio Lope em plena queda, o intervalo entre o quarto andar e o solo é uma incógnita. Esses segundos, expandidos em cada capítulo

como se fossem dias, meses e anos, não contemplam totalmente aos anseios do narrador-filho. Isso fica claro nesse *spin-off* que é concluído com a enunciação de Chantal, oferecendo a resposta por meio de sua própria experiência. O resultado desse momento é perceptível no semblante do filho, representado na última vinheta. De acordo com Altarriba,

En realidad no se llama Chantal. De hecho, ni siquiera conozco su nombre. Tampoco su historia. Sólo sé que vino hasta mí, permaneció cinco minutos a mi lado y se marchó. Nadie me ha hecho tanto bien en tan poco tiempo [...]. Me habló del vuelo, de la luz y de la libertad. Vino a confirmarme lo que yo sostenía con más empeño que certeza. Mi padre pasó la vida aprendiendo el difícil arte de volar. Sólo se aprende a volar cayendo muchas veces. Y mi padre cayó tantas que quiso convencerme de que al final, en su último salto, lo logró. Pero la gravedad, toda la gravedad, estaba ahí, con su ley, con toda su ley para cuestionármelo incesantemente. Ella, Chantal o como quiera que se llame, con su mirada transparente, disipó toda duda. Mi padre voló. Podría asegurarlo porque ella, muchos años atrás, había dado el mismo salto y nunca se había sentido tan ligera. Lo recordaba con claridad, yo diría que con nostalgia. Por supuesto la creí. (ALTARRIBA, 2016, p. 208)

A elaboração desse episódio é, na verdade, a superação do luto e, principalmente, da culpa que o filho sentia em relação à morte do pai, retomando a ideia de que, independentemente da crença, a personagem encontrou a paz que tanto buscava. As frustrações, colocadas como voos interrompidos, fazem da morte uma vitória contra o poder vigente, contra a repressão religiosa e contra a própria ideia do que realmente é viver. Afinal, a narrativa de Antonio Lope demonstra que a morte não ocorre no momento em que decide saltar do quarto andar, mas aos poucos, dia a dia, quando é obrigado a se omitir como forma de sobrevivência, e que a morte mais dolorosa é quando se perde a própria identidade.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tempo, infinito,  
o tempo é um milagre.  
A memória é um milagre.  
A consciência é um milagre.  
Tudo é milagre.  
Tudo, menos a morte.

— Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

- Manuel Bandeira<sup>51</sup>

O que é um milagre senão uma resposta extraordinária que devolve as esperanças perdidas? O romance de Antonio Altarriba e Kim busca, por meio da ficção, reviver milagres para, de algum modo, salvar ao pai e a si mesmo. Como bem colocado por Manuel Bandeira, a morte é o fim de todos os milagres, de todas as respostas. O que vem depois dela é uma incógnita que, de diferentes modos, o autor do romance busca responder.

Como foi possível compreender no primeiro capítulo, a necessidade do homem em deixar sua marca está atrelada à necessidade de manter parte de si para a posteridade. Os quadrinhos, inicialmente um gênero infantil, foram, aos poucos, perdendo sua autonomia e liberdade criativa. Os heróis passaram a povoar o imaginário e as prateleiras de lojas especializadas, impossibilitando espaço para esse gênero dentro da literatura, por ser considerado popular, ligado à cultura de massa.

Foi a insistência de artistas como Will Eisner, Robert Crumb, Art Spiegelman e inúmeros outros que mostraram a potencialidade artística e literária dos quadrinhos que permitiu a abordagem de temas complexos, de produção autoral e independente. Na Espanha, o que se vê nos últimos tempos é o renascimento dos quadrinhos autorais que respeitam a liberdade criativa e que retomam a memória sobre os eventos da Guerra Civil Espanhola em obras que ultrapassam fronteiras e atingem gerações que pouco conheciam sobre o conflito. Nesse aspecto, o romance gráfico dentro do contexto espanhol abriu espaço tanto para novos artistas quanto para artistas experientes desenvolverem obras autorais cujos heróis não usam capa ou voam. No geral, as obras resgatam memórias de heróis comuns, até então anônimos, que, em meio à guerra, à fome e à injustiça, têm uma qualidade rara nos dias de hoje: coragem.

Dentre elas, encontra-se *El arte de volar*, de Antonio Altarriba e Kim, um romance cujo ponto de partida não é a vida, mas a morte do protagonista, que salta do quarto andar do asilo onde morava. A dor causada pelo suicídio do pai, o luto e o sentimento de culpa

---

<sup>51</sup> BANDEIRA, Manoel. **Estrela da tarde**. 3 ed. São Paulo: Global, 2012.

ganharam forma por meio do papel e da caneta. *El arte de volar* recria o percurso de um homem que viveu noventa anos, sua intenção e suas tentativas até o ato final. Sobre o romance, o próprio Altarriba diz em uma entrevista: “Intento resucitar a mi padre o por lo menos recuperar su memoria, pero él, a cambio, él siempre ha sido muy generoso. Él también me devuelve – *tú contando mi vida y haciéndome resucitar. También tú vas a resucitar y situarte como autor*” (MARTIN, 2016, p. 286).

Em seu artigo “Ostra feliz não faz pérola”, de 2008, Rubem Alves faz uma bela analogia entre a produção de pérolas e a arte. Assim como os crustáceos produzem um ornamento belo como forma de se livrar da dor causada pela invasão de um grão de areia, os autores partem da dor para criar as mais belas obras. Para o autor,

A beleza não elimina a tragédia, mas a torna suportável. A felicidade é um dom que deve ser simplesmente gozado. Ela se basta. Mas ela não cria. Não produz pérolas. São os que sofrem que produzem a beleza, para parar de sofrer. Esses são os artistas. (ALVES, 2008, p. 08).

*El arte de volar* (2016) é uma pérola que cresceu como forma de aliviar a dor e se tornou uma das mais reconhecidas e premiadas obras do gênero na Espanha, ultrapassando fronteiras. A obra, por meio dos quadrinhos, aborda temas como o luto, o suicídio e a morte, a partir do olhar de um herdeiro, e é uma rememoração cujo sujeito que se apresenta é o resultado de inúmeras vozes que ressoam através do tempo. O “eu” que, no primeiro momento, se enuncia como filho, e que representa a si como um outro, não constitui a origem da memória do pai, mas o depositário de outras memórias que compõem a identidade como herança.

Em um devir-pai, o autor oscila entre o verdadeiro e o imaginário para compor a memória e, principalmente, a representação do trauma. O mundo reconfigurado pelo qual o protagonista transita é marcado por intervenções do presente que buscam, assim como as marcas encontradas nas paredes, deixar o registro do revolucionário anarquista derrotado na guerra e na vida. Ao representar em primeira pessoa a personagem Antonio Lope, o que emerge é uma heterogeneidade de sujeitos que compõem o coletivo de uma memória impedida. O trabalho de Kim como ilustrador e, conseqüentemente, coautor, é a voz que, em vários momentos, coloca-se como uma “voz da razão”, no sentido de manter o foco na primeira pessoa destacando o protagonista, como na página 200, quando é suprimida a narração do filho em detrimento da perspectiva do pai.



Figura 67 — Sequência que apresenta uma divergência entre perspectiva narrativa de Altarriba e a elaboração de Kim.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 200.



A leitura e a interpretação de Kim, como primeiro leitor, lapidou o roteiro de modo a torná-lo coerente, pois manteve o texto focado em Antonio Lope, fazendo supressões em alguns momentos, acrescentando cenas a outros, enriquecendo a rememoração em uma perspectiva de um leitor externo à dor, mas não indiferente a ela.

Nesse aspecto, percorremos, no primeiro capítulo, as origens das histórias em quadrinhos, as mudanças ao longo do século XX e, principalmente, como *El arte de volar* se insere nessa nova geração de romances gráficos espanhóis que representam o trauma. Localizando-o dentro do contexto espanhol, o segundo capítulo teve como foco a relação da obra de Altarriba e Kim com a rememoração e a reconstrução do passado traumático. Analisando a composição do enredo, o protagonista e as personagens secundárias, encontramos uma obra em que a vida é explicada pelos vínculos afetivos aos quais o narrador se conecta. É uma vida em que o “eu” se constrói a partir do olhar de inúmeros “outros”, em uma coletividade que contempla, na voz do narrador, a angústia de uma geração. Por fim, no terceiro e último capítulo, a representação do trauma seguiu por quatro aspectos: o tempo do trauma, a morte como ponto de partida, a aliança de sangue e o tribunal.

Dessa forma, este trabalho buscou analisar a representação do trauma como uma rememoração em que o real, o imaginário e a ficção convergem em uma narrativa híbrida, na qual a unidade da vida se constitui entre a fabulação e a experiência como ponto de partida. Ao recriar a trajetória de Antonio Lope, o autor destacou a partícula imortal do pai que ainda corre em suas veias, revivendo, por meio do romance, a figura paterna, devolvendo-lhe a identidade. Se, como afirma Max Aub, “Escribir es luchar contra la muerte<sup>52</sup>”, em *El arte de volar*, a luta consiste em não permitir que haja uma segunda morte: a da memória.

---

<sup>52</sup> AUB, Max. **Campo cerrado**. 1943.

## REFERÊNCIAS

- ALTARRIBA & KIM, Antonio. **El ala rota**. 1. ed. Barcelona: Norma Editora, 2016.
- \_\_\_\_\_. **El arte de volar**. 2. ed. Barcelona: Norma Editora, 2016.
- ALTARRIBA, Antonio. Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta. **Arbor**. Barcelona, v. 187, p. 9-14, 09 01 2011. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1369/1378>>. Acesso em: 2 out. 2016.
- \_\_\_\_\_. **La España del tebeo**. 1. ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- \_\_\_\_\_. La historieta: Um meio mutante. **Quimera**. Espanha, v. 293, p. 1-6, 06 07 2008. Disponível em: <<http://www.antonioaltarriba.com/wp-content/uploads/2012/04/H00EC06.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- \_\_\_\_\_. Los años que vivimos en viñetas: Breve sociología sentimental del tebeo en tiempos de Franco. **CuCo**. Espanha, v. 2, p. 160-163, 04 04 2014. Disponível em: <[http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/Los\\_anos\\_que\\_vivimos\\_en\\_vinetas\\_cuco2.pdf](http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/Los_anos_que_vivimos_en_vinetas_cuco2.pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_. Los inicios del relato en imágenes: Los grabados de Willian Hogarth. **Tebeosfera**. Espanha, 18 02 2004. Disponível em: <[https://www.tebeosfera.com/documentos/los\\_inicios\\_del\\_relato\\_en\\_imagenes.\\_los\\_grabados\\_de\\_william\\_hogarth.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/los_inicios_del_relato_en_imagenes._los_grabados_de_william_hogarth.html)>. Acesso em: 13 mar. 2017. AUERBACH, Erich. **Mímesis**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ALVES, Rubem. **Ostra feliz não faz pérola**. 1 ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. Tradução de Thiago de Almeida Castor do Amaral. 1. ed. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- BARRERO, Manuel . **Diccionario terminológico de la historieta**. 1. ed. Sevilla: ACyT, 2015.
- BEEVOR, Antony. **La Guerra Civil Española**. 1. ed. Barcelona: Diagonal, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade da linguagem. In: **Problemas da Linguística Geral I**. Tradução: Maria da Glória Novac, Maria Luiza Neri. 2. ed. Campinas: Pontes, p. 284-293, 1988
- BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerrero. 1. ed. Rio de Janeiro: Arcádia, 1980.
- CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos: Linguagem e Semiótica**. 1. ed. São Paulo: Criativo, 2014.
- CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Miguel Silvar, Arturo Rodriguez. 1. ed. Barcelona: Herder, 1986.
- COLONNA, Vicent. Tipologia da autoficção. In: GERHEIM NORONHA, Jovita Maria (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Maria Ines Coimbra Guedes. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, p. 39-66, 2014.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. Tradução de



Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CURI, Fabiano Andrade. **Desenhos da memória**: Autobiografia e trauma nas histórias em quadrinhos. Campinas, 2013 Tese (Letras - Linguística) - UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, 2013. Disponível em:

<<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269965>>. Acesso em: 20 out. 2017.

\_\_\_\_\_. **Maus de Art Spiegelman**: Uma outra história do Shoa. Unicamp, 2013 Dissertação (Letras - Estudos Literários) - Universidade Estadual de Campinas, 2013.

Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270246>>. Acesso em: 18 maio 2017.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DMITRUK, Hilda Beatriz (Org.). **Cadernos metodológicos**: diretrizes da metodologia científica. 5. ed. Chapecó: Argos, 2001. 123 p.

DUBROVSKY, Serge. O último eu. In; GERHEIM NORONHA, Jovita Maria (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Maria Inês Coimbra Guedes. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, p. 111-126, 2014.

DURKHEIM, Emile. **O suicídio**: estudo de sociologia. Tradução de Mônica Stabel. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000

ECO, Umberto . **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Perola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Lector in fábula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Atílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**. Tradução de Giovanni Critolo. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 25. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Os limites da interpretação**. Tradução de Perola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**: Princípios e práticas da lenda dos quadrinhos. Tradução de Leandro Luigi. 3. ed. São Paulo: Devir, 2013.

\_\_\_\_\_. **Um contrato com Deus**: E outras histórias de cortiço. Tradução de Marquito Maia. 1. ed. São Paulo: Devir, v. 1, 1985.

FOUCAULT, Paul Michel. **Gênese e estrutura da antropologia de Kant & A ordem do discurso**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail e Laura Fraga de Almeida Sampaio. Folha de S. Paulo, v. 6, p. 81-110, 2015. (Folha Grandes Nomes do Pensamento).

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque . 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, v. 1, p. 125-149, 1999.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Tradução de Renato Zwick. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

\_\_\_\_\_. **Inibição, Sintoma e medo**. Tradução de Renato Zwick. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

\_\_\_\_\_. **Obras completas Volume 10**: Observações psicanalíticas sobre um case de paranoia relatado em autobiografia, o caso Schreber. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **Obras completas Volume 12**: Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos. (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, p. 170-194, 2010.

\_\_\_\_\_. **Obras completas Volume 13**: Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917). Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Obras completas Volume 16**: O eu e o id, autobiografia e outros textos (1923-1925). Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARCIA, Santiago. **A novela gráfica**. Tradução de Magda Lopes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GASCA, Luís; GUBERN, Roman. **El discurso del cómic**. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1991.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Alvaro Faleiros. 1. ed. São Paulo: Ateliê, 2009.

GIMÉNEZ, Carlos. **Paracuellos 3**. 3. ed. Barcelona: Ediciones Glénat, 1999.

GOIMBRICH, Ernest H. **Arte e Ilusão**: Estúdio sobre la psicología de la representación pictórica. 2. ed. Barcelona: Diagonal, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2003.

HARRIS, Sarah; FOLGUERA, Pilar; SANZ DÍAS, Juan Carlos (Orgs.). Trauma y tebeo: Representación del pasado violento en la novela gráfica española. In: Actas Del XII Congreso de la Asociación de História Contemporánea, 12. 2014, Madrid, 2015. 6101-6121 p. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5123445>>. Acesso em: 20 maio 2017.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Revolucionários**: Ensaio contemporâneo. Tradução de João Carlos Vitor Garcia e Adelângela Saggioro Garcia. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luís Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 2, p. 955-985, 2002.

LE GOFF, Jacques. **Historia e memória**. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 7. ed. Campinas: Unicamp, 2013.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico y otros estudios. 3. Ed. Madrid: Megazul-Endymion: 1994

MARTÍN, Antonio. La industria editorial del cómic en España. **Tebeosfera**. Bilbao, 2006. Disponível em:

<[https://www.tebeosfera.com/documentos/la\\_industria\\_editorial\\_del\\_comic\\_en\\_espana.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/la_industria_editorial_del_comic_en_espana.html)>. Acesso em: 21 set. 2017.

\_\_\_\_\_. Los tebeos de la Guerra Civil Española: Niños y propaganda. **Tebeosfera**. 2008. Disponível em:

<[https://www.tebeosfera.com/documentos/los\\_tebeos\\_de\\_la\\_guerra\\_civil\\_espanola.\\_ninos\\_y\\_propaganda\\_-presentacion-.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/los_tebeos_de_la_guerra_civil_espanola._ninos_y_propaganda_-presentacion-.html)>. Acesso em: 20 set. 2017.

MARTÍN GAITE, Carmen. **Usos amorosos de la postguerra española**. 14. ed. Barcelona: Anagrama, 2005.

MARTIN, Ivan Rodrigues. As linhas de força do romance gráfico sobre a Guerra Civil Espanhola. **Revista Caracol USP**. São Paulo, p. 176-209, 2016. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/caracol/issue/view/8885/showToc>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

\_\_\_\_\_. Escribir para aliviar el dolor: Entrevista a Antonio Altarriba. **Revista Caracol USP**. <https://www.revistas.usp.br/caracol/issue/view/8885/showToc>, p. 284-301, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caracol/issue/view/8885/showToc>>. Acesso em: 14 fev.

2017.

\_\_\_\_\_. Mosaico poético: la novela gráfica y la memoria de la Guerra Civil Española. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, p. 189-207, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/issue/view/605/showToc>>.

Acesso em: 10 dez. 2017.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. 1. ed. São Paulo: Makron Books, 1995.

\_\_\_\_\_. **Hacer comics**: secretos narrativos del cómic, el mangá y la novela gráfica. Tradução de Santiago Garcia. 4. ed. Bilbao: Astiberri, 2016.

\_\_\_\_\_. **Reinventando os quadrinhos**. Tradução de Roger Maioli. 1. ed. São Paulo: M. Books do Brasil, 2006.

MENDES ANTONIO, Ana Lucia. Narrador e Identidade: A construção discursiva nos romances gráficos de Antonio Altarriba. **Anais Eletronicos das 4ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos**. São Paulo, p. 1-15, 2018. Disponível em:

<[http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais4asjornadas/artigos.php?artigo=q\\_1\\_generos/ana\\_lucia\\_mendes\\_antonio.pdf](http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais4asjornadas/artigos.php?artigo=q_1_generos/ana_lucia_mendes_antonio.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2018.

NASCIMENTO, Evandro. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abraão; LAGE, Verônica L. C. Coutinho (Orgs.). **Literatura, Interdisciplinarietà, Cultura IV**. 1. ed. Juiz de Fora: UFJF, p. 189-208, 2010.

PÉREZ, Pepo. La representación en el cómic de la memoria traumática sobre la Guerra Civil española. **Riuma**. Málaga, p. 1-14, 2016. Disponível em:

<[https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12604/Perez\\_Garcia\\_JC\\_Congreso\\_Angouleme\\_2016.pdf?sequence=1](https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12604/Perez_Garcia_JC_Congreso_Angouleme_2016.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 20 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Un silencio más largo. **Es muy de cómic**. España, 2012. Disponível em:

<<http://pepoperez.blogspot.com/2012/04/un-largo-silencio-francisco-gallardo.html>>. Acesso em: 4 out. 2017.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diogo. **Quadrinhos e literatura: Diálogos possíveis**. 1. ed. São Paulo: Criativo, 2014.

RECALCATI, Massimo. **El Complejo de Telémaco**: Padres e hijos tras el ocaso del progenitor. Tradução de Carlos Cumpert. Barcelona: Anagrama, 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

RICOEUR, Paul. **O Si-mesmo Como Outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2014.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa 01**: A intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa 02**: A configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução de Marcia Valeria Martinez de Aguiar. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa 03**: O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

SALAMANCA, Daniel Gómez. **Tebeo, Cómic y Novela Gráfica**: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España. Barcelona, 2013 Tese (Comunicação) - Universitat Ramon Llull, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10803/117214>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

SARTRAPI, Marjani. **Persépolis**. Tradução de Paulo Werneck. 18. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**: Ensaios. 1. ed. São Paulo: Escuta, 2000.

\_\_\_\_\_. **História, Memória, Literatura**: O testemunho na Era das Catástrofes. 1. ed. Campinas: Unicamp, 2003.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: A historia de um sobrevivente. Tradução de Antonio de Macedo Soares. 24. ed. São Paulo: Companhia das Letras, v. único, 2016.

\_\_\_\_\_. **Metamaus**. 1. ed. Barcelona: Reservoir Books, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Los abusos de la memoria**. Tradução de Miguel Salazar. 1. ed. Barcelona: Espasa, 2013.

TRACHTENBERG, Ana Rosa Chait (Org.). **Transgeracionalidade de escravo a herdeiro**: Um destino entre as gerações. 1. ed. Porto Alegre: Casa do Psicólogo, 2005.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Panorama das histórias em quadrinhos**. 1. ed. São Paulo: Peirópolis, 2017.

\_\_\_\_\_. **Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos**. 1. ed. São Paulo: Criativo, 2017.

VERGUEIRO, Waldomiro; ELISIO, Roberto. **A linguagem dos quadrinhos**. 1. ed. São Paulo: Criativo, 2015.

VILCHES, Gerardo. **Breve história del cómic**. 1. ed. Madrid: Nowtilus, 2014.

\_\_\_\_\_. **El guión de cómic**. 1. ed. Barcelona: Diminuta, 2016.

VILLEGAS, Rafael Sanchez. **La narrativa gráfica de la memoria:** Nakazawa, Spiegelman y Sacco. Azcapotzalco, 2016 Tese (Historiografia) - Universidad Autonoma Metropolitana, 2016. Disponível em: <[http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/093\\_SanchezR\\_Narrativa\\_grafica.pdf](http://posgradocsh.azc.uam.mx/egresados/093_SanchezR_Narrativa_grafica.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2017.